

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

JOÃO ALEXANDRE STRAUB GOMES

A REPRESENTAÇÃO DA MELANCOLIA NAS *AYRES* DE JOHN DOWLAND

CURITIBA

2015

JOÃO ALEXANDRE STRAUB GOMES

A REPRESENTAÇÃO DA MELANCOLIA NAS AYRES DE JOHN DOWLAND

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Música, no Programa de Pós-Graduação em Música, Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientação: Dra. Silvana Scarinci.

CURITIBA

2015

Catálogo na publicação  
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação  
Mariluci Zanela – CRB 9/1233

Gomes, João Alexandre Straub


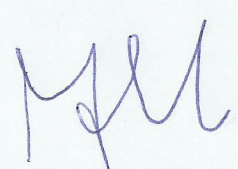
A representação da melancolia nas *Ayres* de John Dowland / João Alexandre Straub Gomes – Curitiba, 2015.  
162 f.

Orientadora: Profa. Dra. Silvana Scarinci  
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

1. Música – Séc. XVII. 2. Música – Melancolia. 3. Música para Alaúde. 4. Arte – Música. 5. Dowland, John, 1563? -1626. I.Título.

CDD 780.8

Ata centésima décima oitava, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu o mestrando João Alexandre Straub Gomes. No vigésimo quinto dia de fevereiro de dois mil e quinze, às dez horas, na sala 208, no Departamento de Artes, do Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituídos pelos seguintes Professores Doutores: **Silvana Scarinci (UFPR)**, orientadora, **Maya Suemi Lemos (UERJ)**, por Skype, e **Guilherme Gontijo Flores (UFPR)**, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Música, para a sessão pública de defesa da dissertação intitulada: “**A Representação de Melancolia nas Ayres de John Dowland**”, apresentada por João Alexandre Straub Gomes. A sessão teve início com a apresentação oral do mestrando sobre o estudo desenvolvido. A senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra à primeira examinadora, por Skype, e ao segundo examinador para as suas arguições, seguidos pela defesa do candidato. Na sequência, a Professora **Silvana Scarinci** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reuniu-se em sigilo para avaliação final do candidato. Em seguida, a senhora Presidente declarou aprovado o candidato, que recebeu o título de **Mestre em Música**, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no vigésimo quinto dia de fevereiro de dois mil e quinze. xxxxxxxxxxxxxxxx

  
**Dr<sup>a</sup>. Silvana Scarinci**  
**(UFPR)**  
**Dr<sup>a</sup>. Maya Suemi Lemos**  
**(UERJ)**  
**Dr. Guilherme Gontijo Flores**  
**(UFPR)**  
**João Alexandre Straub Gomes**

À minha família.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço de forma muito especial à minha orientadora, professora Dra. Silvana Scarinci, pela dedicação e por todos os ensinamentos;

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos que possibilitou a realização do mestrado;

À coordenação e ao colegiado do PPG/Música da UFPR pela disponibilidade e atenção para auxiliar em todos os assuntos acadêmicos;

Aos professores do programa de pós-graduação pela oportunidade de muito aprender ao longo do curso;

Aos membros da banca, professores Dr. Guilherme Gontijo Flores (UFPR), Dra. Maya Suemi Lemos (UFRJ) e Dra. Denise Scandarolli (UNICAMP) pela valiosa contribuição a este trabalho;

Aos colegas de estudo e de música pelo compartilhamento do aprendizado;

À querida amiga Jocema Lima pela colaboração nas traduções do inglês renascentista;

E por fim, agradeço de todo coração a meus pais Osvaldo e Edite, meu irmão Felipe e minha companheira Silvana pelo incondicional amor, apoio e incentivo!

“Sem música, a vida seria um erro”.

Friedrich Nietzsche

## RESUMO

A música de John Dowland permanece até os dias atuais como uma referência frequente do período de ouro da cultura inglesa, destacando-se em uma época de intensa produção artística e marcada pela retomada do legado intelectual herdado dos antigos gregos e latinos. Ela também é constantemente associada ao temperamento melancólico. Neste sentido, propomos no presente trabalho a realização de um estudo sobre a representação da melancolia na música de Dowland. Inicialmente observaremos o entendimento conceitual desta afecção no contexto elisabetano formado a partir de um diálogo entre diversas áreas de conhecimento, como a medicina, filosofia, religião, fisiologia, astrologia, astronomia e o ocultismo, em que a teoria humoral é um eixo comum. E nas artes, a representação melancólica expressa essa multiplicidade de discursos através de uma série de convenções simbólicas. Sobre a música de Dowland, que compreende um vasto repertório de peças para alaúde solo, canções e peças para consorte instrumental, delimitamos como objeto de estudo as *ayres*, que são as canções para voz e alaúde publicadas entre 1597 e 1612. Metodologicamente, adotamos um posicionamento intertextual para as análises devido à natureza própria das *ayres*, que contemplam o âmbito verbal, além da dimensão estritamente musical. As artes visuais colaboram aqui para ampliar a análise, fornecendo importantes elementos para compreendermos a representação da melancolia nas artes em geral. Assim, uma investigação sobre a poesia elisabetana e as artes visuais precede a abordagem da representação da melancolia na música de Dowland.

Palavras-chave: Música renascentista, Melancolia elisabetana, John Dowland, Música e Melancolia, *Ayres* para voz e alaúde.



## ABSTRACT

John Dowland's music remains until now as a frequent reference from the golden time of the English culture, standing out in an age of intense artistic production and marked by the resumption of the intellectual legacy inherited from the ancient Greek and Latin cultures. It is also constantly associated to melancholic temper. On this point, we propose in the present dissertation a study about the representation of melancholy on John Dowland's music. First we will observe the conceptual understanding from this affection in elisabethan context constructed through a dialogue among several fields of knowledge - such as medicine, philosophy, religion, physiology, astrology, astronomy and occultism - in which humoral theory is a common axis. Furthermore, in the field of art, melancholic representation expresses this multiplicity of discourses through a series of symbolic conventions. Regarding John Dowland's music, which comprises a huge repertory of compositions to solo lute, as well as songs and pieces for instrumental consort, our delimited study object are the *ayres*, which are the songs for voice and lute published between 1597 and 1612. Metodologically, we adopt an intertextual approach to make the analisys, due to the nature of *ayres*, which comprehends the verbal domain, besides the strictly musical dimension. The presence of visual arts collaborate here to enhance our analysis, bringing important elements to understand the representation of melancholy within the arts in general. So, an inquiry about Elisabethan poetry and visual arts precedes the approach of melancholy's representation in Dowland's music.

**Keywords:** Renaissance music, Elisabethan melancholy, John Dowland, Music and Melancholy, *Ayres* to voice and lute.

## LISTA DE FIGURAS

|   |    |
|---|----|
| Figura 1: Analogia dos quatro humores com outros aspectos. FONTE: VASQUEZ (2013).....   | 26 |
| Figura 2: Organograma de causas da melancolia. FONTE: BURTON (1621). ....   | 30 |
| Figura 3: Organograma de sintomas da melancolia. FONTE: BURTON (1621). ....   | 31 |
| Figura 4: Albrecht Dürer (1471-1528), <i>Melencolia I</i> , 1514, 24.1 x 18.7 cm, gravura em papel, Art Gallery of South Australia. ....  | 50 |
| Figura 5: Quadrado Mágico. À esquerda, o de Dürer. À direita, o de Agrippa em seu tratado de 1509. FONTE: TYSON (2008). ....  | 52 |
| Figura 6: Diferentes combinações do quadrado mágico de Albrecht Dürer. FONTE: TYSON (2008).....   | 54 |
| Figura 7: Hans Sebald Beham (1500-1550) <i>Melancholia</i> , 1539, 33 x 51 cm, gravura, The Israel Museum, Jerusalém. ....  | 55 |
| Figura 8: Duas <i>Vanitas</i> . À esquerda: Philippe Champaigne (1602-1674) <i>Vanité</i> , 1644, 28 x 37 cm, Museu de Tessé, Le Mans. À direita: Jacques Linard (1600-1645) <i>Vanitas</i> , 1645, 31 x 39 cm, óleo sobre tela, Museu do Prado, Madrid. ....                                       | 58 |
| Figura 9: <i>Vanitas</i> . À esquerda: Pieter Claesz (1590-1661) <i>Vanitas</i> , 1645, 39 x 61 cm, óleo sobre madeira, coleção particular. À direita: Harmen Steenwijck (1580-1649) <i>Vanitas</i> , primeira metade do séc XVII, 39 x 51 cm, óleo sobre carvalho, National Gallery, Londres. .... | 60 |
| Figura 10: David Bailly (1584-1657) <i>Self-Portrait with Vanitas Symbols</i> , 1651, 89,5 x 122 cm, óleo sobre carvalho, Museum de Lakenhal, Leyden.....   | 61 |
| Figura 11: Hans Holbein (1497-1543) <i>Thé Ambassadors</i> , 1533, 207 x 209.5 cm, óleo sobre tela, National Gallery, London. ....  | 62 |

|   |     |
|---|-----|
| Figura 12: Domenico Fetti (1589-1623) <i>Malinconia</i> , 1620, 179 x 140 m, óleo sobre tela, Gallerie dell'Accademia, Veneza. .... | 65  |
| Figura 13: Pés formados por duas e três sílabas. FONTE: CAMPION (1602). ....  | 76  |
| Figura 14: Esquema gráfico para sinalização de estrofes de rimas AABB. FONTE: PUTTENHAM (1589). ....                                | 86  |
| Figura 15: Estrofes com quatro versos e disposição das rimas. FONTE: PUTTENHAM (1589). ....   | 87  |
| Figura 16: Estrofes com cinco versos e disposição das rimas. FONTE: PUTTENHAM (1589). ....  | 87  |
| Figura 17: Estrofes com seis versos e disposição das rimas. FONTE: PUTTENHAM (1589). ....   | 88  |
| Figura 18: Estrofes com sete versos e disposição das rimas. FONTE: PUTTENHAM (1589). ....   | 88  |
| Figura 19: Estrutura formal básica de <i>Flow My Tears</i> . ....   | 108 |
| Figura 20: <i>Word-painting</i> de tetracorde diatônico descendente. <i>Flow My Tears</i> , compasso 1. ....                        | 110 |
| Figura 21: Identificação motívica em <i>Flow My Tears</i> . ....  | 111 |
| Figura 22: Palíndromo, compassos 16 e 17. ....  | 112 |
| Figura 23: Padrões rítmico-melódicos dos versos 11 e 19. ....   | 113 |
| Figura 24: Verso em pentâmetro iâmbico de <i>Flow My Tears</i> , c. 8 a 13. ....  | 113 |
| Figura 25: Estrutura formal básica de <i>In Darkness Let Me Dwell</i> . ....  | 116 |
| Figura 26: Identificação motívica em <i>In Darkness Let Me Dwell</i> . ....   | 118 |
| Figura 27: a) movimento melódico por graus conjuntos; b) movimento melódico com saltos. ....  | 118 |

|  |     |
|--|-----|
| Figura 28: Verso em pentâmetro iâmbico de <i>In Darkness Let Me Dwell</i> .....  | 120 |
| Figura 29: Estrutura formal básica de <i>Come, Heavy Sleep</i> .....   | 122 |
| Figura 30: <i>Word-painting</i> de tetracorde. <i>Come, Heavy Sleep</i> , compassos 6 e 7. ...   | 123 |
| Figura 31: <i>Word-painting</i> de tetracorde. <i>Come, Heavy Sleep</i> , compasso 13.....   | 123 |
| Figura 32: Identificação motívica em <i>Come, Heavy Sleep</i> .....  | 124 |
| Figura 33: Compassos 17 e 18 de <i>Come, Heavy Sleep</i> .....   | 125 |
| Figura 34: a) Compasso 17 de <i>Come, Heavy Sleep</i> ; b) Compassos 11 e 12 de <i>Flow My Tears</i> ; c) Compassos 27 e 28 de <i>In Darkness Let Me Dwell</i> ..... | 125 |
| Figura 35: Estrutura formal básica de <i>If My Complaints</i> .....  | 128 |
| Figura 36: Primeiro verso de <i>If My Complaints</i> .....   | 128 |
| Figura 37: Identificação motívica em <i>If My Complaints</i> . ....  | 129 |
| Figura 38: Compassos 17 a 24 de <i>If My Complaints</i> .....  | 130 |
| Figura 39: Versos 7 e 8 de <i>Mourne, Mourne, Day is With Darknesse Fled</i> .....   | 132 |
| Figura 40: Versos 7 e 8 de <i>Sorrow Stay, Lend True Repentant Tears</i> .....   | 133 |
| Figura 41: Estrutura formal básica de <i>Mourne, Mourne, The Day Is Whit Darknesse Fled</i> e <i>Sorrow Stay, Lend True Repentant Tears</i> .....                    | 133 |
| Figura 42: Identificação motívica em <i>Mourne, Mourne, The Day Is Whit Darknesse Fled</i> . ....  | 136 |
| Figura 43: Identificação motívica em <i>Sorrow Stay, Lend True Repentant Tears</i> .....   | 137 |
| Figura 44: Compassos 19 e 20 de <i>Sorrow Stay, Lend True Repentant Tears</i> . ....   | 138 |
| Figura 45: Compasso 15 de <i>Flow My Tears</i> .....   | 139 |
| Figura 46: Estrutura formal básica de <i>Come Again</i> .....  | 139 |
| Figura 47: Compassos 8 a 12 de <i>Come Again</i> .....   | 142 |

|  |     |
|--|-----|
| Figura 48: Identificação motívica em <i>Come Againe</i> . .....                              | 142 |
| Figura 49: Gesto de saltos repetidos. a) <i>Come Againe</i> ; b) <i>Flow My Tears</i> . .... | 143 |

## LISTA DE EXEMPLOS

|   |    |
|---|----|
| Exemplo 1: <i>A Charm for a Mad Woman</i> , de Gabriel Harvey (1545 - 1630). FONTE: Representative Poetry Online (RPO). ..... | 67 |
| Exemplo 2: <i>Come, Heavy Sleep</i> de John Dowland. FONTE: <i>The First Booke of Songes or Ayres</i> (1597). .....           | 68 |
| Exemplo 3: John Suckling (1609-1642). FONTE: RPO.....   | 77 |
| Exemplo 4: Song de John Suckling, versos 4 e 5. ....  | 77 |
| Exemplo 5: Verso troqueu de três sílabas em <i>Ode on St. Cecilia's Day</i> , de Alexandre Pope (1688-1744). FONTE: RPO.....  | 78 |
| Exemplo 6: <i>The Stell Glass</i> , de George Gascoigne (1534-1577). FONTE: RPO.....  | 78 |
| Exemplo 7: Versos iâmbicos de diferentes espécies. FONTE: RPO.....  | 79 |
| Exemplo 8: Outra possibilidade de interpretação dos versos.....   | 79 |
| Exemplo 9: <i>Fie, Pleasure, Fie!</i> , de George Gascoigne (1534-1577).....  | 81 |
| Exemplo 10: Exemplo de verso elegíaco. FONTE: CAMPION (1602). ....  | 81 |
| Exemplo 11: Primeira estrofe de <i>Come Againe</i> , de John Dowland. FONTE: DOWLAND (1597).....                              | 83 |
| Exemplo 12: <i>The Bait</i> , de John Donne (1572-1631). FONTE: RPO.....  | 85 |
| Exemplo 13: <i>Musophilus: Containing A General Defence Of All Learning</i> , de Samuel Daniel (1562-1619). FONTE: RPO.....   | 86 |
| Exemplo 14: <i>See, See, Mine Own Sweet Jewel</i> , de Thomas Morley (1556 – 1602). FONTE: POR. ....                          | 89 |
| Exemplo 15: <i>The Rape of Lucrece</i> de Willam Shakespeare (1564 - 1616). FONTE: RPO. ....                                  | 89 |

|   |     |
|---|-----|
| Exemplo 16: Marcação da rimas em <i>See, See, Mine Own Sweet Jewel</i> , de Morley.   | 90  |
| Exemplo 17: <i>Essay on Man: Epistle 1</i> , Alexander Pope (1688-1744). FONTE: RPO.<br>.....   | 91  |
| Exemplo 18: Forma mais comum de uso de elisões. ....  | 92  |
| Exemplo 19: Emprego menos comum das elisões. ....   | 92  |
| Exemplo 20: Ocorrência de elisão e síncope em uma mesma palavra. ....   | 93  |
| Exemplo 21: Utilização de aliteraões. ....  | 93  |
| Exemplo 22: Aliteração sinalizando o primeiro dímetro. ....   | 94  |
| Exemplo 23: Larga utilização de aliteração. ....  | 94  |
| Exemplo 24: <i>Flow, My Tears</i> de John Dowland. FONTE: <i>Second Book of Songs or Ayres</i> (1600). À direita, tradução nossa. ....  | 107 |
| Exemplo 25: <i>In Darkness Let Me Dwell</i> , em <i>Funeral Tears</i> (1606) de John Coprario e em <i>A Musicall Banquet</i> (1610) John Dowland. À direita, tradução nossa. .... | 115 |
| Exemplo 26: <i>Come, Heavy Sleep</i> , do <i>First Book os Songes or Ayres</i> (1597). À direita, tradução nossa. ....  | 121 |
| Exemplo 27: <i>If My Complaints</i> , do <i>First Book os Songes or Ayres</i> (1597). À direita, tradução nossa. ....   | 126 |
| Exemplo 28: <i>Sorrow Stay, Lend True Repentant Tears</i> , do <i>Second Booke os Songs or Ayres</i> (1600). À direita, tradução nossa. ....                                      | 131 |
| Exemplo 29: <i>Mourne, Mourne, The Day Is Whit Darknesse Fled</i> , do <i>Second Booke os Songs or Ayres</i> (1600). À direita, tradução nossa. ....                              | 132 |
| Exemplo 30: <i>Come Againe</i> , do <i>First Book os Songes or Ayres</i> (1597). À direita, tradução nossa. ....  | 141 |

## SUMÁRIO

|  |           |
|--|-----------|
| <b>1 INTRODUÇÃO .....</b>                                | <b>16</b> |
| 1.1 CONTEXTUALIZAÇÃO INICIAL .....                       | 16        |
| 1.2 APRESENTAÇÃO DA PESQUISA.....                        | 18        |
| <b>2 MELANCOLIA ELISABETANA .....</b>                    | <b>23</b> |
| 2.1 ASPECTOS GERAIS .....                                | 23        |
| 2.2 DEFINIÇÃO.....                                       | 26        |
| 2.3 ESPÉCIES, SINTOMAS E CAUSAS.....                     | 32        |
| <b>3 MELANCOLIA E ARTE .....</b>                         | <b>47</b> |
| 3.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A REPRESENTAÇÃO EM ARTES VISUAIS | 49        |
| 3.2 A POESIA ELISABETANA .....                           | 67        |
| 3.2.1 Sistema de Versificação .....                      | 69        |
| <b>4. A MELANCOLIA NAS AYRES DE DOWLAND .....</b>        | <b>96</b> |
| 4.1 INTRODUÇÃO SOBRE A ANÁLISE MUSICAL .....             | 96        |
| 4.2 ANÁLISES.....  | 106       |
| 4.2.1 Flow My Tears.....                                 | 106       |
| 4.2.2 In Darkness Let Me Dwell.....                      | 114       |
| 4.2.3 Come, Heavy Sleep .....                            | 121       |
| 4.2.4 If My Complaints.....                              | 126       |



|   |            |
|---|------------|
| 4.2.5 Discussão Sobre as Análises ..... | 130        |
| <b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>     | <b>144</b> |
| <b>REFERÊNCIAS.....</b>                 | <b>148</b> |
| <b>ANEXOS .....</b>                     | <b>153</b> |

## 1 INTRODUÇÃO

### 1.1 CONTEXTUALIZAÇÃO INICIAL

Na história da música ocidental, a Inglaterra elisabetana representa um capítulo importante do período renascentista, cenário para o movimento intelectual humanista (GROUT e PALISCA, 2001: 185). Foi durante a chamada “era dourada” da história inglesa, ou seja, período de reinado da rainha Elizabeth I (1558-1603), que aconteceram importantes manifestações sócio-culturais, como a discussão religiosa entre protestantismo e catolicismo e a criação do teatro inglês, por exemplo. Além disso, algumas das principais personalidades do meio artístico inglês viveram nesse período, entre os séculos XVI e XVII, dentre eles estão John Donne, Christopher Marlowe, William Byrd, Thomas Campion e o maior dramaturgo de todos os tempos, William Shakespeare. É neste contexto que encontramos, também, o alaudista e compositor John Dowland, cuja obra é nosso principal interesse nesta pesquisa.

John Dowland (1563-1626) foi um alaudista e compositor que almejou por muito tempo um cargo na corte inglesa sem nunca tê-lo conquistado durante o reinado da rainha Elizabeth I. Só assumiu o posto de alaudista da corte inglesa no reinado de James I em 1612. Antes disso, viajou por diversos países da Europa, estando a serviço do embaixador inglês em Paris e a serviço da corte dinamarquesa. Sua produção musical conta com 84 Ayres publicados durante sua vida em quatro volumes: *The First Booke of Songes or Ayres* (1597), *The Second Booke of Songs or Ayres* (1600), *The Third and Last Book of Songs or Aires* (1603) e *A Pilgrimes Solace* (1612), além de mais de 70 peças para alaúde solo<sup>1</sup> e também peças para consorte instrumental de alaúde e violas. Dentre estas, destaca-se a publicação *Lachrimae, or Seven Tears* (1604) que “é o grupo de variações que contém sua famosa *Semper Dowland Semper Dolens*, característica de sua índole melancólica” (SADIE, 1994: 277).

---

<sup>1</sup> Como podemos observar no trabalho de Diana Poulton, principal compiladora da obra de John Dowland.

O estado melancólico adquiriu lugar de destaque na expressão artística da renascença e, praticamente em toda a Europa, pintores, poetas e músicos contribuíram com obras direcionadas à representação de melancolia, então, em artes visuais, poesia e música. Dowland foi um artista especialmente importante para esta verdadeira inclinação cultural que, aliás, reconhecia a melancolia também como uma condição própria de personalidades criativas e geniais. É bastante comum encontrarmos afirmações de músicos, intérpretes e historiadores quanto à personalidade melancólica de John Dowland. E outras vezes, esta característica é atribuída à música do compositor: “[...] sua música está profundamente impregnada de melancolia [...]” <sup>2</sup> (MANNING, 1944: 45, tradução nossa). O fato é que por muitos autores, John Dowland foi considerado “[...] um dos expoentes supremos deste clima sombrio” <sup>3</sup> (WELLS, 1985: 514-5, tradução nossa). Mas como nos diz Dahlhaus (1997): “Compreende-se melhor uma coisa, tanto a obra quanto as relações com a mesma, quando se conhecem as circunstâncias históricas sobre as quais se baseia” <sup>4</sup> (Dahlhaus, 1997: 12, tradução nossa). E nesse sentido consideramos de fundamental importância estudar a melancolia no período elisabetano, para que possamos perceber as relações que poderiam existir entre ela e a música de John Dowland. Sobretudo porque a melancolia é um conceito histórico e recebeu diferentes acepções ao longo do tempo. Portanto, um esclarecimento conceitual é essencial para entendermos a dimensão da melancolia no contexto de nosso compositor e, assim, observarmos a representação desta afecção da alma em sua música.

Realizaremos uma abordagem sobre a representação melancólica especificamente nas *ayres*, que são as canções para voz e alaúde. E podemos dizer que nosso trabalho compartilha um âmbito comum de interesse de estudo, atual para pesquisadores no mundo inteiro. Em maio de 2013, aconteceu em Cambridge uma conferência em comemoração ao 450º aniversário de Dowland, onde foram realizados concertos, *masterclasses* e a apresentação de doze trabalhos acadêmicos com diferentes abordagens a John Dowland e sua obra. Em especial, destacamos as contribuições de Anthony Rooley, com seu trabalho intitulado

---

<sup>2</sup> “[...] his music is deeply imbued with melancholy [...]” (MANNING, 1944: 45).

<sup>3</sup> “John Dowland is one of the supreme exponents of this sombre mood” (WELLS, 1985: 514-5).

<sup>4</sup> “Se entiende mejor una cosa, tanto la obra como la propia relación con ella, cuando se conocen las circunstancias históricas sobre las cuales se basa” (Dahlhaus, 1997: 12).

*Dowland's Ayres: intended for solo or a4?*, e Paul O'Dette, um dos principais alaudistas da atualidade, no trabalho *Dowland's iPod: Some Possible Models for John Dowland's Lute Fantasias*, nos apresenta uma proposição de referências musicais que serviram de influência e geração de ideias composicionais ao nosso compositor em suas fantasias. Os resumos de todos os trabalhos podem ser conferidos no site do evento <sup>5</sup>, mas apenas para exemplificar as diferentes propostas das pesquisas, citaremos mais alguns títulos: *Diana Poulton's love affair with John Dowland*, onde Thea Abbott versa sobre a relação da pesquisadora Diana Poulton, em suas três décadas de pesquisa, com a obra e o compositor John Dowland; *Some Insights on John Dowland's harmonic language*, por Philippe Cathé, que propõe uma discussão acerca de algumas especificidades da linguagem harmônica do compositor no contexto das práticas composicionais renascentistas; *John Dowland and the Elizabethan Courtier Poets*, em que Kirsten Gibson explora os temas e funções das letras de Dowland juntamente com o meio social, político, literário e musical do período. Estes estudos e a própria conferência demonstram a nossa observação de que Dowland e sua música representam um objeto de estudo com interesse atual, bem como exemplifica diversas formas de abordagens possíveis.

## 1.2 APRESENTAÇÃO DA PESQUISA

A realização desta pesquisa nos proporcionou um aprendizado que superou a expectativa depositada inicialmente. Embora o interesse central de nossa pesquisa é investigar a representação de melancolia nas *ayres* de John Dowland, esta busca deu origem também a uma série de questões adjacentes secundárias, mas muito interessantes e que, por suas próprias virtudes, poderiam facilmente converter-se em questões centrais de pesquisa. Primeiramente, podemos dizer que a possibilidade de sanar a questão principal de que falamos está subordinada a um entendimento consistente sobre a melancolia elisabetana. E esta afecção da alma é capaz de causar grande fascínio a quem busca sua compreensão, sobretudo na leitura do grande tratado de Robert Burton, que teve sua publicação iniciada em 1621 sob o título *Anatomy of Melancholy*. Burton expõe o tema com uma riqueza de reflexões sobre suas causas, sintomas, prognósticos, diferentes tipos e possíveis

---

<sup>5</sup> <http://cantastorie05.com/DowlandConference/abstracts-schedule/>.

curas. Em diversas ocasiões ele apresenta exemplo de casos, além de relatos de inúmeros outros autores que também já haviam registrado descobertas e investigações acerca da melancolia. Outro assunto que atrai a atenção e desperta encantamento diz respeito à representação artística da melancolia, especialmente em música. A própria natureza da *ayre* sugere um enfoque intertextual, por sua forma de expressão que contempla a dimensão textual nas letras, além da musical. E este aspecto verbal, então, nos permite olhar para a obra e encontrar um leque de novas possibilidades interpretativas, tanto no plano do conteúdo como da construção dos textos. De acordo com Cano e Cristóbal (2014):

Com muita frequência são utilizados materiais literários ou de outras artes, seja para construir bases de interpretação de alguma obra, ou para incentivar a resolução de algum problema criativo. Assim se articulam redes intertextuais extremamente produtivas para gerar sentido e elevar a criação<sup>6</sup> (CANO e CRISTÓBAL, 2014: 89).

Decidimos, portanto, pela utilização de uma abordagem conceitualmente mais ampla e que transpõe os limites da estrutura musical para a análise das canções de John Dowland. Acreditamos que este conceito de análise seja mais adequado para contemplar a obra deste compositor, que apresenta uma sólida formação cultural e intelectual, dotado de conhecimentos literários, artísticos, políticos, religiosos e científicos, típica do homem renascentista. Sobre esse aspecto, é interessante comentarmos que Dowland compôs integralmente a maioria de suas obras, isto é, letras e músicas. Mas ele também realizou criações em parceria com outros artistas, especialmente poetas, como Henry Lee por exemplo, conferindo música aos poemas. Um caso particularmente importante para este trabalho diz respeito a *In Darkness Let Me Dwell*, que geralmente tem sua autoria atribuída a Dowland. No entanto, o poema foi escrito por seu contemporâneo John Coprario e ele publicou posteriormente uma versão com música.

---

<sup>6</sup> “Con mucha frecuencia se emplean materiales literarios o de otras artes, ya sea para construir marcos de interpretación de alguna obra, o para incentivar la resolución de um determinado problema creativo. Con ello se articulan redes intertextuales sumamente productivas para generar sentido y encender la creación” (CANO e CRISTÓBAL, 2014: 89).

A dissertação está organizada em três capítulos principais. O primeiro deles recebe o título “Melancolia Elisabetana”, no qual realizamos uma introdução ao tema da melancolia enquanto conceito histórico, e situado no contexto da Inglaterra renascentista. A reflexão apresenta as diferentes áreas de conhecimento, como a medicina, astronomia, religião ou filosofia, por exemplo, que interagem entre si e com a teoria humoral, convergindo para a consolidação de uma ideia sobre esta afecção. Após uma breve definição, seguimos discutindo alguns aspectos mais específicos, tais como os sintomas característicos, prognósticos, causas, opções de tratamentos e a tipologia da doença.

Na segunda seção do trabalho, denominada “Melancolia e Arte”, iremos apresentar algumas relações entre a melancolia e a sociedade elisabetana, direcionando a discussão para a representação melancólica nas artes. Com a subdivisão em dois subcapítulos, trabalharemos diversos aspectos da manifestação artística nas artes visuais e poesia do séc. XVI e XVII, tanto sobre a concepção como também no que se refere à dimensão estrutural, ou técnica, de composição da obra de arte. Na exposição da representação em artes visuais observaremos a personificação da melancolia assumir a figura feminina, dotada de características destinadas a transmitir a ideia do estado melancólico e associada a uma série de elementos pictóricos. Estes, carregados em significados e simbolismo, permitem uma composição de imagens que contemplam muitos aspectos da melancolia, desde propriamente sintomas da enfermidade até mesmo questões filosóficas. A esse respeito, refletimos também sobre a temática das *vanitas*, um gênero de pintura denso de valores morais e recursos simbólicos que apresenta relação expressiva com a melancolia. Também teremos a oportunidade de verificar a importância atribuída à manipulação dos procedimentos técnicos, culminando em obras que combinam a expressão artística e verdadeiros jogos intelectuais.

Em seguida, a seção que precede as análises é concluída com um estudo sobre a poesia renascentista inglesa. Como havíamos comentado, devido ao fator da constituição formal da *ayre*, a música está intimamente conectada com a linguagem verbal, no texto das letras. Consequentemente, nosso procedimento analítico prevê momentos em que o enfoque é direcionado estritamente ao aspecto verbal das canções. Quanto a este aspecto, consideramos que o estudo sobre a

poesia elisabetana permite que tenhamos parâmetros muito claros para observar como se constroem as letras das *ayres*.

Para guiar esta investigação serão utilizadas como principais fontes os registros sobre versificação de três autores conterrâneos e contemporâneos a Dowland. George Puttenham (1529-1590) produziu uma das primeiras publicações sobre o assunto em 1589, com o título *The Arte of English Poesie*. O tratado *Observations in the Art of English Poesie* (1602) do poeta e músico Thomas Campion (1567-1620) é outra referência importante para o tema. Esses dois autores apresentam como premissa fundamental a obras literárias e às artes em geral, a observação dos valores de simetria e proporção na composição. No entanto, Campion faz restrições quanto ao uso das rimas na poesia inglesa, considerando um artifício supérfluo e até mesmo tedioso, enquanto Puttenham considera um recurso válido e que agrega valor aos poemas. A crítica de Campion em seu tratado é bastante polêmica e rende uma publicação no ano posterior por parte de Samuel Daniel (1562-1619), que se posiciona em favor da utilização de rimas na literatura: *A Defense Of Ryme* (1603). Esses autores nos aproximam dos principais pontos em discussão sobre a poesia elisabetana, tais como o sistema quantitativo de medida e os elementos que concorrem para a caracterização e descrição de diferentes tipos de versos, apresentando um panorama geral desta arte. Outro aspecto muito interessante que estas fontes nos revelam é que, independentemente das regras ou orientações que possam existir para balizar uma abordagem formal, o principal instrumento para mensurar a beleza de uma obra de arte está na percepção sensorial, ou seja, no caso da poesia e da música, qualquer juízo está subordinado especialmente ao ouvido (JONES, 1959: 63).

A última etapa da dissertação, “Melancolia nas *Ayres* de Dowland”, está reservada ao contato direto com o nosso objeto de estudo, a música de John Dowland. Neste capítulo serão discutidas questões sobre a definição do grupo de peças que serão analisadas e as informações levantadas nos capítulos anteriores, sobre a melancolia elisabetana e sua representação artística, serão os parâmetros que nortearão a abordagem analítica. A propósito, iniciamos esta seção do trabalho com uma exposição sobre a metodologia de análise adotada. Em cada uma das músicas analisadas perceberemos uma subdivisão intrínseca. Comentaremos separadamente os aspectos relacionados ao texto das canções, ou seja, à

interpretação do conteúdo verbal, identificando o tema melancolia e observando as características de versificação e recursos expressivos utilizados por Dowland na construção das letras. Em outro momento, discutiremos como as características textuais interagem com os elementos estritamente musicais das *ayres*. Vamos investigar como o compositor trabalha os elementos rítmicos, melódicos, formais, fraseológicos, dentre outros, para conferir coesão à obra e representar a temática da melancolia em música, com uma descrição individualizada da parte musical atribuída ao canto e ao acompanhamento instrumental. Para encerrar este capítulo, propomos uma reflexão para discutir as características observadas ao longo das análises realizadas.



## 2 MELANCOLIA ELISABETANA

### 2.1 ASPECTOS GERAIS

A melancolia tornou-se um dos traços mais característicos da poesia, pintura e música da “idade de ouro” inglesa:

Paradoxalmente, justamente quando a Inglaterra foi finalmente capaz de desfrutar de uma sensação de segurança nacional que não conhecia há dois séculos que os seus poetas, artistas e compositores começaram a mostrar uma preocupação mórbida com a mutabilidade e a morte<sup>7</sup> (WELLS, 1985: 514, tradução nossa).

Para a construção deste trabalho devemos buscar o entendimento do que seria a melancolia na Inglaterra renascentista. Klein (2011) nos apresenta uma consideração acerca da transformação significativa que o tema sofreu com o passar do tempo, expressando uma dificuldade de interpretação na atualidade, em que “o conceito de melancolia se mostra de difícil definição, fragmentado em diversos discursos que sofrem diferentes vicissitudes sócio-históricas. Dentre eles vale citar o médico, o filosófico, o religioso e o fundado pela psicanálise”. Ainda segundo o autor, a primeira referência à melancolia na literatura é grega, encontrada “no canto VI da *Ilíada* de Homero, tratando-se de *Bellérophon*” (KLEIN, 2011: 5-6). Observaremos em nossa investigação que no contexto do período renascentista, de um modo geral, o entendimento da melancolia foi “marcado por um discurso multifacetado e de influências diversas, como a medicina, a filosofia, a astrologia e a alquimia” (KUBO, 2013: 70). Vasquez (2013) aborda a melancolia apresentando o assunto sob dois pontos de vista, ou seja, pelo aspecto fisiológico, em que retrata “a teoria humoral criada pelos gregos e difundida pelo *corpus hippocraticum*”, e pelo aspecto filosófico do neoplatonismo, onde “a melancolia é tratada como uma dor da alma” (VASQUES, 2013: 7-8). Com isso verificamos que o tema da melancolia

---

<sup>7</sup> “It was, paradoxically, precisely when England was at last able to enjoy a sense of national security she had not known for two centuries that her poets, artists and composers began to display a morbid concern with mutability and death” (WELLS, 1985: 514).

permite que sejam feitas abordagens em diferentes instâncias. E cada uma dessas facetas, ou pontos de vista (médico, filosófico, astrólogo, religioso, etc), revela considerações interessantes e que somam para uma compreensão globalizada desse fenômeno no contexto histórico que estamos explorando.

A caracterização do estado melancólico na concepção da Inglaterra isabelina está diretamente associada à teoria humoral. De certa forma, essa teoria é o principal ponto de convergência e centralizador da inter-relação dos aspectos desse prisma multifacetado. A princípio, quando há desequilíbrio entre os humores, proveniente de diversas causas, o ser humano é afetado de forma a assumir diferentes estados anímicos, sendo a melancolia o resultado de uma modalidade de desequilíbrio, ou destempero, em particular. Podemos notar já desde as primeiras linhas, que o assunto deste capítulo é complexo não somente pela presença de teorias e temas muito específicos que interagem com a melancolia, mas também devido a terminologias particulares, que podem gerar equívocos de entendimento quando não compreendidas de acordo com o contexto e finalidade em que foram empregadas. A fim de superar essa questão, serão incluídos notas e comentários referentes aos assuntos relacionados com a melancolia.

Com relação à teoria humoral, o primeiro esclarecimento necessário diz respeito ao termo “humor”. Segundo Burton, os humores correspondem a uma parte do corpo: “um humor é um líquido ou parte fluida do corpo, compreendido neste, para sua preservação” (BURTON, 2011b: 37). Assim como na exposição sobre a teoria humoral, em outros pontos Burton também apresenta suas ideias em constante diálogo com outros autores que também trabalharam o tema. A obra “Anatomia da Melancolia” de Robert Burton é um dos mais completos tratados já publicados sobre o assunto. Ela contempla três partições onde esta organizada toda a dimensão da melancolia, desde aspectos fisiológicos, sintomáticos, causais e possibilidades terapêuticas para amenizar o sofrimento, até às questões astrológicas, astronômicas, religiosas, filosóficas e emocionais que foram discutidas por todos os pesquisadores até então. Esta complexa publicação que resulta de mais de uma década de investigação e que foi aperfeiçoada e ampliada a partir do momento de sua primeira publicação em 1621 é o nosso principal referencial teórico para estudarmos a melancolia elisabetana.

Os humores são quatro: fleuma, sangue, bile amarela e bile negra. Cada um deles apresenta uma composição e função particular no corpo. O sangue é um humor quente, doce, temperado e vermelho, desempenhando o papel de nutrir o corpo em todas as suas partes. Dele, ainda são gerados os espíritos no coração. O fleuma, por sua vez, é frio, úmido e tem a função de nutrir e umedecer os membros do corpo. A bile amarela, sendo quente, seca e amarga, auxilia no calor natural e nos sentidos. Já a bile negra também é chamada de melancolia. Segundo Pigeaud<sup>8</sup> (2009 citado por KLEIN, 2011: 6) em grego *melancholia*, derivada da composição de *mélaina* (negra) e *cholé* (bilis). Este humor é frio, seco, espesso, negro e ácido (BURTON, 2011b: 38). Os humores, então, são fluidos corporais que estão presentes na composição física do organismo do ser humano. Nenhum dos quatro humores é considerado em si uma doença ou enfermidade quando encontrado em seu estado natural. Porém, quando em abundância no corpo de um homem podem proporcionar o desenvolvimento ou não de um determinado temperamento (VASQUES, 2013: 14-5).

Ao apresentar as características e definição dos humores, Burton comenta também sobre uma analogia existente entre os quatro humores com os quatro elementos e as quatro idades do homem. O número quatro é bastante emblemático e simbólico na cultura isabelina. Para facilitar nosso entendimento, expomos uma “tabela elucidativa dos humores”, assim chamada no trabalho de Vasques (2013: 13), que acrescenta à analogia outros conteúdos, como as quatro estações do ano, temperamentos e astros, ou planetas.

---

<sup>8</sup> PIGEAUD, Jackie. **Metáfora e Melancolia: ensaios médicos e filosóficos**. Trad. Ivan Farias. Rio de Janeiro: PUC Rio, Contraponto, 2009.

|               |                |                      |                       |   |
|---------------|----------------|----------------------|-----------------------|---|
| Temperamento: | Sanguíneo      | Colérico             | Melancólico           | Fleumático                                |
| Humor:        | Sangue         | Bile amarela         | Bile negra            | Muco (fleuma)                             |
| Órgão:        | Coração        | Fígado               | Baço                  | Cérebro                                   |
| Elemento:     | Ar             | Fogo                 | Terra                 | Água                                      |
| Planeta:      | Mercúrio       | Marte                | Saturno               | Netuno                                    |
| Atributos:    | Quente e Úmido | Quente e Seco        | Frio e Seco           | Frio e Úmido                              |
| Estação:      | Primavera      | Verão                | Outono                | Inverno                                   |
| Hora do dia:  | Manhã          | Tarde                | Anoitecer             | Noite                                     |
| Idade:        | Juventude      | Idade Adulta (jovem) | Idade Adulta (madura) | Velhice                                   |
| Afecções:     | Amor, Alegria  | Ira, Fúria           | Tristeza, Dor         | Tranquilidade, Alegria moderada, Tristeza |

Figura 1: Analogia dos quatro humores com outros aspectos. FONTE: VASQUES (2013).

Além das diversas relações expostas na imagem da tabela acima, existe muitas outras que eram de conhecimento do homem renascentista. Disponibilizamos em anexo neste trabalho uma exposição mais extensa de analogias que envolvem quatro unidades, encontrada em “*Three Books of Occult Philosophy*” de Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486-1535), sob a denominação “Escala do Número 4” (TYSON, 2008: 376-8). O esquema de Vasques reforça a visão da melancolia caracterizada pelo destempero, ou excesso, da bile negra. Ou ainda, como nos escritos populares medievais, a melancolia era atribuída às influências de Saturno no corpo humano, que governava o baço, sede da bile negra (KLEIN, 2011: 7). Em suma, esse quadro possibilita que juntamente com a apresentação inicial do tema possamos verificar também como interagem os diferentes campos do conhecimento com a teoria humoral e os aspectos relacionados à melancolia.

## 2.2 DEFINIÇÃO

Como vimos a melancolia seria um destempero proveniente do excesso, ou desequilíbrio, da bile negra e geralmente era considerada “um gênero de delírio sem febre, que apresenta como companheiros constantes medo e tristeza sem motivo aparente” (BURTON, 2011b: 64). Apesar desta definição inicial sugerir que a

melancolia configurar-se-ia simplesmente como de um estado de ânimo de fácil compreensão, Burton alerta em seu tratado que essa definição não é unânime, porém a mais aceita no círculo de médicos, filósofos e estudiosos que discutiam o tema desde a antiguidade até o princípio do século XVII. De qualquer modo, toda tentativa de definição sucinta para a melancolia isabelina trará implicitamente consigo um quadro complexo de causas, sintomas, curas e classificações em espécies distintas. A relação direta entre a definição e tal quadro é crucial para a nosso entendimento acerca dessa afecção da alma que muitas vezes foi confundida com loucura<sup>9</sup>.

Burton utiliza diferentes organizações e classificações para a exposição de suas ideias sobre a melancolia. O autor destaca inicialmente uma nota referente ao pecado, ou seja, às falhas cometidas pelo homem. Uma primeira divisão sobre as causas de todas as doenças que afetam o ser humano é expressa na oposição entre a causa Impulsiva *versus* as causas Instrumentais. Segundo Burton:

A causa impulsiva dessas misérias do homem, dessa privação ou destruição da imagem de Deus, a causa da morte e das doenças, de todas as punições temporais e eternas, foi o pecado de nosso primeiro pai, Adão, ao comer o fruto proibido [...] Ora, as causas instrumentais de nossas enfermidades são tão diversas quanto as próprias enfermidades; astros, céus, elementos, etc., e todas as criaturas que Deus criou armam-se contra os pecadores [...] (BURTON, 2011b: 16-19).

Esse desequilíbrio entre os humores que caracteriza a melancolia pode ocorrer, então, em razão de diversas causas, influências ou circunstâncias, todas subordinadas a uma causa principal (que, como vimos, seria a causa de todos os males que assolam o ser humano) que diz respeito às falhas do homem, representada pelo pecado de Adão, que não resistiu à tentação do Demônio. Falhas ofensivas à imagem de Deus, que teria depositado na criação do homem sua mais nobre excelência (BURTON, 2011b: 16).

---

<sup>9</sup> No início da primeira partição da Anatomia da Melancolia, Burton chama atenção para a confusão que muitos escritores fazem entre loucura, frenesi e melancolia. Ele comenta ainda que sobre as doenças da cabeça, ou da mente, alguns inclusive deixam de lado o frenesi e discursam apenas sobre a loucura e a melancolia, tratando essas duas como uma doença só e que se distinguem apenas pelo grau de afetação (BURTON, 2011b: 28).

Na citação acima Burton descreve os astros, os elementos (ar, fogo, terra e água) e todas as criaturas como instrumentos passíveis de manipulação divina para tornarem-se males voltados ao ser humano. Em resumo, qualquer coisa presente no conhecimento humano está à disposição para proporcionar um “castigo justo e merecido” ao homem que, quando corrompido, provoca a ira de Deus (BURTON, 2011b: 24). Em sua “Anatomia da Melancolia”, Burton pretende dar ao leitor uma visão integral do ser humano, comentando diferentes enfermidades<sup>10</sup> e que elas afetam diversas partes do corpo. Ele discorre com brevidade também sobre as doenças da mente, não se limitando apenas à melancolia isoladamente, por assim dizer. Nessas condições, podemos perceber que a diversidade de causas denominadas como instrumentais para a melancolia (tal como para outras moléstias) contempla elementos/fatores de diferentes naturezas e Burton, em seu trabalho, os referencia à exaustão com um esquema de categorias e subdivisões bastante elaborado, rico em exemplos e relatos de outros estudiosos.

A melancolia é vista como uma doença da mente que tem sua “sede e órgãos principais na cabeça”, afetando principalmente o cérebro, já que é “um gênero de delírio” (BURTON, 2011b: 26-66). Mas apesar disso, as partes afetadas podem ser as mais diversas. Aliás, como perceberemos em seguida, a categorização da melancolia em gêneros distintos observa justamente o local do corpo que é mais afetado. As relações entre o corpo e a mente apresentam uma propriedade da doença, isto é, a de ser material ou imaterial. Muitas vezes é feita a referência à melancolia como uma afecção da alma. No entanto, o próprio termo “afecção” já traz consigo a ideia de algo manifesto tanto na alma quanto no corpo. A materialidade corresponde aos quatro humores, enquanto o aspecto imaterial refere-se aos espíritos que, sem matéria, alteram o cérebro e suas funções devido a um destempero. Já identificamos os humores como fluidos corporais, cada um oriundo de um órgão, ou parte específica. Quanto aos espíritos, observa-se o mesmo. Descrito como “um sutilíssimo vapor exsudado do sangue” e “instrumento da alma para performar todas as suas ações”, o espírito é “um vínculo ou intermediário

---

<sup>10</sup> As doenças do corpo são polarizadas como epidêmicas ou particulares; as da mente, como por disposição ou por hábito (como veremos a seguir). Inclusive, parte da confusão ao diagnóstico da melancolia se dá pelo equívoco interpretativo de considerá-la uma doença por disposição, ao invés de hábito (BURTON, 2011b).

comum entre o corpo e a alma” e também podem ser gerados em algumas partes principais, a saber, no cérebro, no coração e no fígado<sup>11</sup> (BURTON, 2011b: 38).

Outra propriedade importante de nota reside na existência de duas categorias para as enfermidades da mente. A distinção é feita entre doenças que se estabelecem por hábito ou por disposição. Estas são doenças de característica transitória, passageira, que se instalam e são curadas a cada mínima ocasião propícia. Enquanto isso, aquelas são crônicas e perfeitamente estabelecidas. Percebemos em nossas leituras, que alguns autores tem a proposta de considerar a melancolia transitória (ou por disposição) como uma espécie distinta da enfermidade. Porém, a respeito dessa classificação Burton já observara três séculos atrás, deixando explícito em sua publicação<sup>12</sup>, de que a melancolia é uma doença caracterizada pelo estabelecimento crônico e contínuo. Somam-se a ela na categoria das doenças estabelecidas por hábito: Delírio, Frenesi, Loucura, Êxtase e Hidrofobia, dentre outras.

Muitas vezes a definição, as causas e os sintomas se confundem. E de forma especial estas duas últimas: medo e tristeza, por exemplo, são considerados os principais sintomas de melancolia e, ao mesmo tempo, Burton os relaciona como causas (BURTON, 2011b: 178-181). A bile negra em excesso, identifica a doença. Mas, tal excesso não seria a causa do temperamento melancólico? Ou seria o sintoma? Uma consequente alteração corporal sinaliza presença de melancolia. Sobre a tristeza, por exemplo, esta seria “a principal causa e sintoma da melancolia” (BURTON, 2011b: 178). No tocante às causas, lembremos que tudo está à disposição divina, como instrumento. A rede multifacetada de discursos se evidencia facilmente neste momento em que visualizaremos uma diagramação das causas instrumentais, incluindo fatores como os quatro elementos, os astros, entidades sobrenaturais, alimentos, comportamentos, fatores hereditários, enfim. Abaixo observaremos como são organizadas as causas e os sintomas gerais, nos termos de Burton. Elaboramos os organogramas a partir do esquema realizado por Burton

---

<sup>11</sup> De acordo com essas partes onde são gerados, compõem-se, respectivamente, os gêneros de espíritos animais, vitais e vegetais. A alma, primeiro ato do corpo orgânico e que detém a potência de vida, também apresenta uma classificação específica (alma vegetal, sensitiva e racional). No entanto, essas três propriedades se conectam de forma que está além da compreensão humana.

<sup>12</sup> A Anatomia da Melancolia contém uma sumarização de conteúdos peculiar (sinopse), cujo tema da “Seção1, Membro1, Subseção5” recebe o título “Melancolia por disposição, assim chamada incorretamente, equívocos” (BURTON, 2011b: 32).

no sumário de seu tratado. Acreditamos que essa visualização esquemática proporciona um esclarecimento geral das subdivisões que o autor considera ao tratar das características abordadas. Primeiramente, o organograma das causas e, em seguida, o dos sintomas.

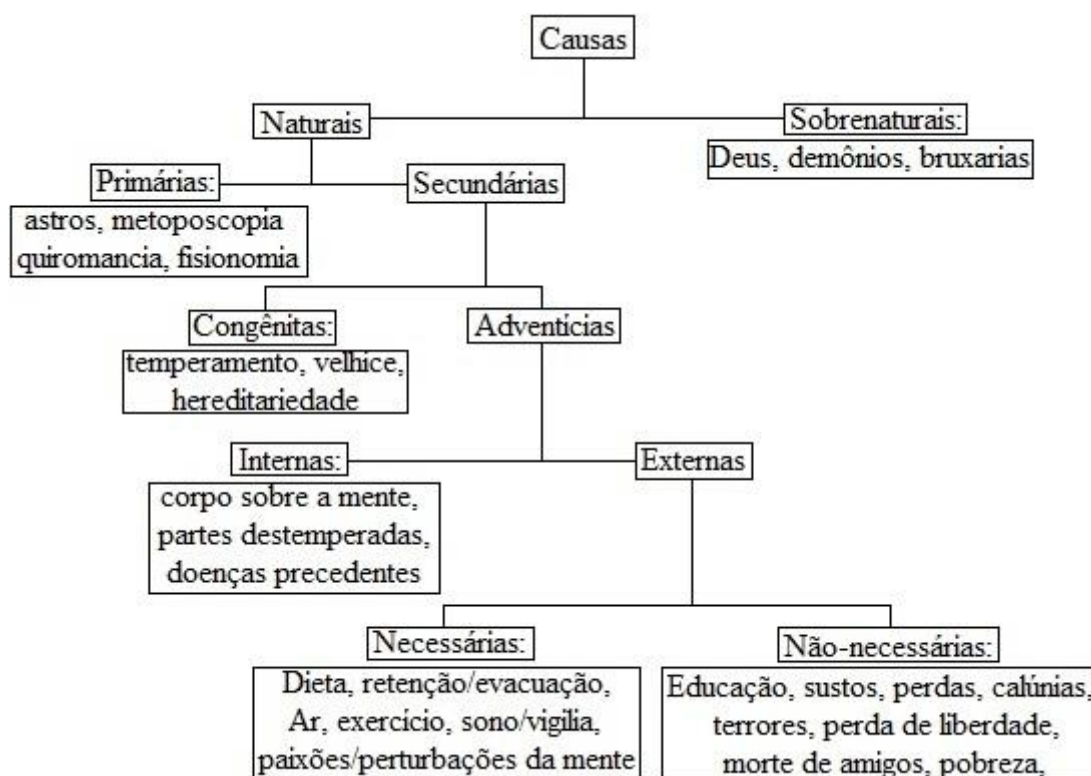


Figura 2: Organograma de causas da melancolia. FONTE: BURTON (2011b).

As causas, então, primeiramente se subdividem entre naturais e sobrenaturais. Estas não possuem subdivisões; aquelas, classificadas em dois grupos, as primárias e secundárias, por sua vez se subdividem entre congênitas ou adventícias, e assim sucessivamente como nos mostra o gráfico. Algumas considerações interessantes sobre essa organização e também sobre a tenuidade que distingue as causas de sintoma, podemos notar logo na primeira categoria de causas naturais, isto é, nas primárias. Visualizando os dois quadros apresentados, percebemos que a influência dos astros se encontra nas duas categorias, de causas e de sintomas. Os outros itens de causas naturais primárias são referentes a traços de fisionomia, linhas das mãos (quiromancia) e rosto (metoposcopia). Esses itens poderiam ser interpretados como sintomas, e não como causas. No entanto, esses traços corporais, são também fatores genéticos, hereditários, como seria o caso das causas secundárias congênitas. Enfim, esta reflexão nos mostra como os discursos



podem parecer confusos e o quanto dependemos de uma abordagem global para construirmos um entendimento sólido e coerente sobre o que seja a melancolia da qual estamos tratando.

Sobre as causas externas, cabe dizer que são definidas a partir do entendimento de que ambas fazem parte das coisas que entram em contato com o ser humano após o nascimento, em oposição às outras causas (internas, sobrenaturais, naturais primárias). As causas externas necessárias são aspectos sem os quais não poderíamos viver<sup>13</sup>; como vimos, o ar, a alimentação (dieta), etc. Já as causas não-necessárias são fatores que variavelmente se apresentam de acordo com a situação de vida de cada pessoa, pois nem todas experimentarão a pobreza, por exemplo, ou outras condições.

Os sintomas gerais atribuídos aos melancólicos são classificados entre sintomas do corpo, e sintomas da mente:

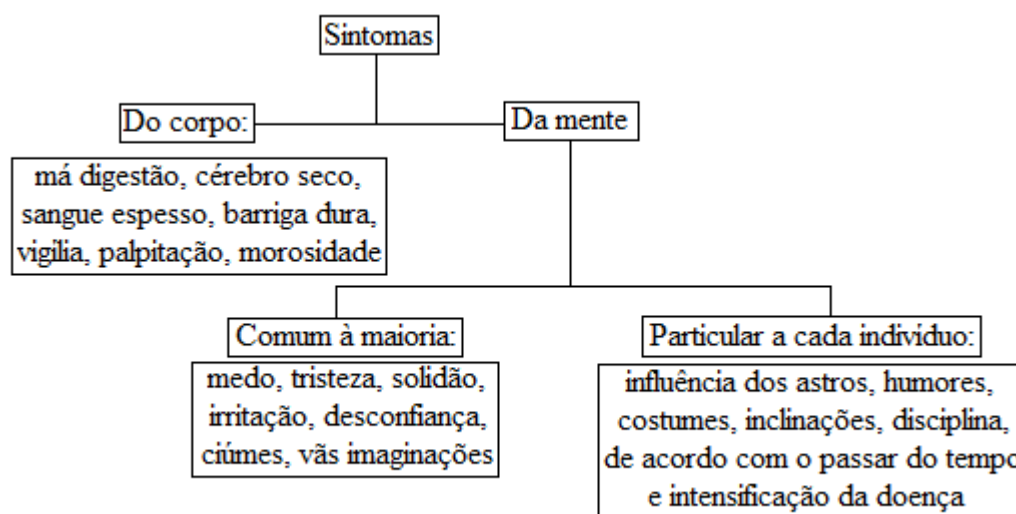


Figura 3: Organograma de sintomas da melancolia. FONTE: BURTON (2011b).

Lembrando que esta exposição visa mapear a multiplicidade de fatores relacionados e apresenta resumidamente as causas e sintomas, que continuaremos discutindo na seção seguinte. Para o momento detemo-nos a estabelecer entendimento sobre o que seria a melancolia com uma definição abreviada, mas capaz de nos fazer vislumbrar a dimensão do universo desta afecção: um

<sup>13</sup> As causas externas necessárias são também conhecidas como seis coisas não-naturais.

destempero dos humores, proveniente em especial do excesso, ou desequilíbrio, da bile negra e geralmente associada a uma afecção da alma e que constantemente causa medo e tristeza além de uma diversidade de sinais, cujo “nome se impõe pela matéria, e a doença denominada por sua causa material: a bile negra” (BURTON, 2011b: 64).

### 2.3 ESPÉCIES, SINTOMAS E CAUSAS

A melancolia “foi um dos principais focos da medicina do século XVII [...] Vários tipos de melancolia foram catalogados, sendo os mais comuns a melancolia hipocondríaca e a melancolia amorosa ou erótica” (KUBO, 2013: 15-6). Brecklin (2007), ao propor uma reflexão sobre a presença de melancolia religiosa em um determinado grupo de obras de John Dowland, considera uma categorização da melancolia em quatro grupos: a religiosa, a erótica, a de frustração e um tipo que chama de melancolia verdadeira, a qual considera o que atualmente é diagnosticado como depressão clínica (BRECKLIN, 2007: 2). Uma posição semelhante foi verificada com Hurvitz (1996): “entre os artistas da transição para o século XVII, um tipo específico de melancolia, a melancolia amorosa, foi muito encontrada. Esta difere da melancolia ‘pura’, embora possa apresentar sintomas comuns” (HURVITZ, 1996: 17). Com apenas essas primeiras espécies mencionadas já é possível percebermos que os autores se valem de diferentes aspectos para a proposição de diferentes categorias na abordagem da melancolia. E algumas dessas classificações são no mínimo questionáveis, a julgar pelas denominações sugeridas. Parece não haver uma noção de “melancolia pura” como algo próximo da depressão clínica para os séculos XVI e XVII. Burton comenta que sobre o desespero como uma característica própria dos casos mais graves de melancolia.

Encontramos muitos tipos de melancolia em nossas leituras, observando diferentes critérios adotados para a classificação como, por exemplo, em razão das causas que a desenvolveram, dos sintomas que provocaram, ou pelo humor em destempero:

Montano, *Medica Universa*, part1: Se a melancolia natural<sup>14</sup> estiver adusta, cria um gênero; se for o sangue, outro; se bile, um terceiro, diferente do primeiro; e há tantas opiniões diversas sobre os gêneros quanto há de homens neste mundo (BURTON, 2011b: 71).

No trecho acima, observamos inclusive a diversidade de opiniões referentes aos tipos de melancolia. Burton, no entanto, nos traz outras duas possibilidades de categorização, ao se referir especialmente a Hércules da Saxônia (1551-1607) e a Jean de Gorris (1505-1577). No primeiro caso, a distinção é feita entre dois gêneros principais: melancolia material, relacionada aos humores e espíritos; e melancolia imaterial, somente dos espíritos. Na outra referência, há o estabelecimento de três categorias distintas para os gêneros melancólicos, sendo que elas são definidas em razão “de sua sede, isto é: cabeça, hipocôndrios e corpo inteiro<sup>15</sup>”. Dentre as divisões propostas, a mais aceita, segundo Burton, é esta última de três gêneros principais. E a elas, soma-se uma quarta categoria, chamada Melancolia Indefinida. Esta não tem relação com uma sede, diferentemente das demais categorias que apresentam essa propriedade. Neste gênero estão inclusas a melancolia amorosa (também denominada paladina ou heroica) e a religiosa, entre outras (BURTON, 2011b: 71-2).

Burton trata separadamente as três espécies “próprias das partes” da melancolia “Indefinida”, como se esse fosse o primeiro nível de subdivisão dos gêneros, ou espécies melancólicas. Ou seja, no gênero de melancolia própria das partes estão a melancolia da cabeça, a dos hipocôndrios e a do corpo inteiro; enquanto no gênero de melancolia indefinida, a subdivisão se dá de acordo com o objeto pelo qual o indivíduo nutre amor e contemplação. Mas um detalhe importante a ser mencionado, é que mesmo considerando a melancolia indefinida sem uma sede própria, Burton relata que o fígado é a parte mais afetada nos casos de melancolia heroica (BURTON, 2013: 38). Essa classificação permite uma delimitação incipiente dos múltiplos fatores que concorrem para o estabelecimento da melancolia, pois algumas características são mais próprias de uma determinada

<sup>14</sup> Por melancolia natural, entenda-se bile negra.

<sup>15</sup> A melancolia hipocondríaca é também conhecida como melancolia ventosa e surge nas entranhas (baço, mesentério ou fígado). A da cabeça por vezes recebe o nome de melancolia cerebral, pois provém de falhas “apenas do cérebro”. E o terceiro tipo ocorre quando “toda a temperatura [do corpo] está melancólica” (BURTON, 2011b: 72).

espécie, do que de outra. Por exemplo, alguns dos sintomas são mais específicos, ou mais comuns, a um determinado tipo de melancolia. E o mesmo ocorre com relação às causas, ou seja, determinadas circunstâncias são mais propícias para desenvolver um tipo de melancolia do que outro. Mas apesar disso, determinados fatores (sintomas, causas, condições) são apresentados como generalidades para a melancolia, independentemente de subdivisões.

Os que foram afetados pela Lua, Saturno ou Mercúrio em sua genitora, os que vivem em climas hiperfrios ou hiperquentes; os que nasceram de pais melancólicos; que ofendem as seis coisas não-naturais, são negros, ou de uma alta compleição sanguínea, que têm cabeças pequenas, que têm um coração quente, cérebro úmido, fígado quente e estômago frio, que ficaram doentes por muito tempo; os que são solitários por natureza, grandes estudiosos, muitos dados a contemplação, ou levam uma vida inativa: esses estão mais sujeitos à melancolia (BURTON, 2011b: 67).

Vários indícios são expostos neste segmento para demonstrar o perfil de indivíduos mais propensos a sofrer de melancolia. No entanto, sem que uma condição tenha relação direta com uma espécie em particular. Burton comenta sobre a dificuldade de se distinguir com clareza entre os três gêneros, uma vez diagnosticada a melancolia, citando o caso de três médicos italianos que deram três opiniões diferentes ao discutir sobre um mesmo indivíduo<sup>16</sup>. Tal dificuldade se dá porque apesar das distinções estabelecidas, na prática as espécies se encontram misturadas, inclusive com outras doenças:

É um tema difícil, eu confesso, distinguir essas três espécies umas das outras, para revelar suas diversas causas, sintomas e curas, já que são tão amiúde confundidas entre si e, por terem tamanha afinidade, raramente serem discernidas mesmo pelos médicos mais acurados e tão amiúde misturadas com outras doenças, que até os mais experientes foram tragados (BURTON, 2011b: 72).

Em parte, a tamanha afinidade acima relatada tem a ver com a sintomatologia da melancolia. Podemos afirmar que dois dos sintomas relacionados anteriormente,

---

<sup>16</sup> Os médicos seriam Trincavella, Falópio e Francanzano (BURTON, 2011b: 72).

isto é, medo e tristeza, são postos diversas vezes como comuns a todos eles, podendo se manifestar em diferentes intensidades. Como já dissemos em outro momento, muitos autores anteriores a Burton, e também contemporâneos (citados em seu livro), divergem nas opiniões sobre a melancolia, sua definição, sintomas e causas. De fato, alguns deles sustentam que medo e tristeza sejam sinais comuns a todos os melancólicos, cabendo destaque especialmente a Galeno, o mais célebre médico da Antiguidade; e Hipócrates que, como vimos anteriormente, criou a teoria humoral, considerando o desequilíbrio entre os humores a razão de quadros patológicos. Inclusive, o primeiro registro da expressão melancolia na área médica teria sido no “23º Aforismo do livro VI dos Aforismos de Hipócrates” (KLEIN, 2001: 7). No entanto, sobre as discussões em torno dos sintomas medo e tristeza, Burton conclui:

[...] com segurança que eles não são sempre tristes e temerosos, ainda que geralmente [...] Alguns de fato são tristes, mas não temerosos; alguns, temerosos, mas não tristes; outros ainda, nem temerosos, nem tristes; outros, ambos (BURTON, 2011b: 341-2).

Burton considera que “medo e tristeza são os companheiros inseparáveis da maioria dos melancólicos, mas não de todos” (BURTON, 2011b: 65). O autor discorda categoricamente com a posição de Hipócrates e Galeno, demonstrando a possibilidade de que sejam encontrados casos de melancolia mesmo na ausência de medo ou tristeza, como seria o caso de “amantes, entusiastas, sibilas e fanáticos... e além do mais seria injusto considerar melancólicos os simplesmente tristes, morosos e embotados” (BURTON, 2011b: 342). Mas apesar disso, esses são os mais característicos, dentre todos os outros sintomas, do estado melancólico e geralmente encontrados nos mais diversos tipos. É importante notar ainda sobre o medo e a tristeza, que ambos aparecem listados também como causas na Seção2, Membro3, Subseções 4 e 5 do grande tratado da melancolia (BURTON, 2011b: 178-181).

Outro fator que conduz ao pensamento de indissolubilidade entre as espécies próprias das partes (cabeça, hipocôndrios e corpo inteiro) reside nas seis coisas não-naturais que, enquanto causas de melancolia, concorrem “promiscuamente para

todo gênero produzindo seus efeitos na parte que estiver mais indisposta e menos capaz de resistir para assim causar as três espécies” (BURTON, 2011b: 333). Ou seja, o abuso de tais elementos (como, por exemplo, uma má dieta ou privação de sono) pode desencadear tanto a melancolia da cabeça, quanto a hipocondríaca ou a do corpo inteiro. Dentre essas seis coisas não-naturais, as paixões e perturbações da mente são consideradas uma causa “frequentíssima e comuníssima”, a “maior de todas” as causas. “A mente trabalha eficientissimamente sobre o corpo, produzindo com suas paixões e perturbações, alterações miraculosas, tais como a melancolia, desespero, doenças cruéis e por vezes até a morte” (BURTON, 2011b: 168). Como observamos, as perturbações da mente não concorrem para causar a melancolia unicamente em sua sede, a cabeça. E geralmente uma causa mais verificável se associa a outros fatores para desencadear a melancolia. De modo que apesar das perturbações estarem mais relacionadas a uma sede específica, é também causa de melancolia hipocondríaca e do corpo inteiro.

Das causas tipificadas como adventícias externas, as paixões/perturbações são a principal forma de como a mente afeta o corpo. Elas incidem em interferências diversas em qualquer parte do corpo, geralmente afetando as partes mais vulneráveis. No entanto, também verificamos o sentido reverso, isto é, o corpo afetando a alma. E isso ocorre através das causas ditas adventícias internas, que seriam doenças propriamente físicas do corpo.

Ora, as causas principais procedem do coração, dos humores e dos espíritos: à medida que são mais ou menos puros, assim será a mente, e sofrerá igualmente, feito um alaúde desafinado; se uma corda ou um órgão estiver destemperado, todo o resto malogra (BURTON, 2011b: 329).

Já havíamos apresentado inicialmente a condição dos espíritos como um sutilíssimo vapor. E que este vapor é exaurido do sangue, um dos quatro humores, e gerado no coração. Então, o corpo também influi sobre a alma por meio dos espíritos, que representa o elo de mediação entre o material (do corpo) e o imaterial (da mente). Percebemos, então, que as causas internas, causam não somente a melancolia sediada nas entranhas ou no corpo todo afetando apenas sua materialidade física, mas também a melancolia da cabeça. E assim sendo,

entendemos que definitivamente a melancolia representa um engendramento de fatores tão distintos, e ao mesmo tempo tão interligados, de modo que as diferentes categorizações entre espécies, gêneros ou tipos não as diferencia uma da outra em essência<sup>17</sup>. Apenas sinalizam, isto sim, que podemos identificar uma série de efeitos peculiarmente relacionados de acordo com as causas e sintomas desencadeados por esta afecção que acomete corpo e alma.

A melancolia da cabeça, tal como as demais, é causada principalmente pelo abuso das seis coisas não naturais, dentre as quais as paixões e perturbações são a mais comum. E sua identificação parte principalmente da constatação de que o cérebro é a mais afetada das partes do corpo e, especificamente, “por um destempero frio ou quente” (BURTON, 2011b: 334). Este gênero geralmente não apresenta sintomas no estômago, hipocôndrios e entranhas. A presença de afetação nesses órgãos é mais própria da melancolia hipocondríaca ou ventosa. São sinais mais específicos da melancolia da cabeça a vermelhidão do rosto e dos olhos, dores de cabeça, epilepsia, pensamentos supérfluos e contínuos, combinados com “morosidade da cabeça, olhos fixos e fundos”. Também há uma forte tendência ao silêncio recluso, à solidão e à tristeza, com insônia e calvice devido à “secura do cérebro” (BURTON, 2011b: 371-2).

A recomendação para a cura e minimização dos efeitos deste tipo de melancolia prevê, sobretudo, evitar os pensamentos ruins e perturbações. Para isto, evitar o ócio e a reclusão seria fundamental, tal como a manutenção rigorosa da higiene pessoal. E o reestabelecer do sono seria o principal a se dedicar atenção, pois muitas vezes “é um remédio suficiente por si mesmo, sem o auxílio de qualquer outra medicina” (BURTON, 2012: 334). Enfim, como não poderia deixar de ser, percebemos uma sugestão de ações mais voltadas para acalmar a mente devido à natureza da melancolia cerebral. Apesar disso, os cuidados materiais com o corpo são uma recomendação elementar: “limpar o corpo antes de fazer qualquer bem” (BURTON, 2012: 317). É fundamental restaurar o equilíbrio no uso das seis coisas não naturais, com a prática moderada de exercícios, acesso a ar limpo e úmido e

---

<sup>17</sup> Até mesmo na macro divisão entre melancolia “própria das partes” (cabeça, hipocôndrios, corpo inteiro) e melancolia “indefinida” (religiosa, paladina, das freiras, virgens e viúvas) as categorias se entrelaçam. Burton relata que alguns relacionam a melancolia amorosa a um tipo de melancolia cerebral, então própria de uma sede específica (BURTON, 2011b: 72).

adotar uma dieta que contemple líquidos para auxiliar no combate à secura do cérebro, bem como proporcionar uma evacuação regular (BURTON, 2012: 314).

Cada um dos tipos de melancolia pode apresentar sinais em qualquer parte do corpo. Quando eles são “mais evidentes na cabeça que no resto do corpo” (BURTON, 2011b: 334), caracterizam a melancolia desta parte. Do mesmo modo, a melancolia hipocondríaca se distingue pela afetação mais intensa e identificável nos hipocôndrios, baço, coração, estômago e fígado. Geralmente mais de um órgão é afetado e os sintomas gerais seriam,

[...] além de medo e tristeza, arrotos agudos, grandes cruezas, calor nas entranhas, ventos e ruídos nos intestinos, pontadas veementes, dores na barriga, saliva em demasia, suor frio, palidez, acessos de tontura e vertigem, magreza e tremores súbitos (BURTON, 2011b: 374).

Alguns dos sintomas são relacionados ao órgão que entra em crise, como por exemplo, os tremores seriam oriundos do coração e a falta de apetite seria causada por falha do fígado. Por sua vez, os sintomas que remetem a uma digestão ruim são diretamente relacionados à causa de uma má dieta, que agride o estômago. Dentre eles estão os arrotos, excesso de saliva e náuseas, mas nenhum é tão ofensivo para os que sofrem deste gênero de melancolia quanto os ventos (tanto que a melancolia hipocondríaca é também denominada ventosa). Burton salienta a grande necessidade, sobretudo para os acometidos desta espécie de melancolia, de que tais ventos sejam expelidos. E para isso, descreve uma série de procedimentos que podem ser utilizados, como massagens com óleos, composição de purgantes e diuréticos (BURTON, 2012: 344). Enfim, como nos demais tipos, a retificação de todas seis coisas não-naturais é fundamentalmente recomendada. No entanto, para a melancolia hipocondríaca Burton salienta que atenção especial deve ser dirigida a uma boa dieta: “ter um cuidado especial nesse aspecto, sem o qual todos os remédios são vãos” (BURTON, 2012: 340).

Para o diagnóstico da melancolia do corpo inteiro podemos comentar um procedimento específico que resume a peculiaridade deste gênero em relação aos demais: a flebotomia, ou sangria. Principalmente o medo e a tristeza insistentes,



assim como abatimento, tendência à reclusão e solidão, com maus pensamentos constantemente a perturbar a mente, são alguns dos sintomas comuns e já mencionados que podem indicar inclusive este tipo de melancolia. Contudo, ele diferencia-se dos demais na observação do sangue do indivíduo melancólico. Segundo Burton:

A melhor maneira de discernir esta espécie é sangrá-los; se o sangue estiver corrompido, espesso e negro, e além disso estiverem (os melancólicos) livres daqueles sintomas hipocondríacos, ou apenas levemente perturbados, ou daqueles da cabeça, é sinal de que sejam melancólicos de corpo inteiro” (BURTON, 2011b: 376).

Dentre as principais causas deste gênero, a constituição corporal é mencionada, pela apresentação de um baço debilitado e fígado propenso a engendrar o humor melancólico. Além disso, a execução de uma má dieta recebe destaque, assim como a obstrução de evacuações, como hemorroidas ou a menstruação (BURTON, 2011b: 376). Se na melancolia cerebral e na hipocondríaca os principais sintomas, afetação e causas relacionam-se essencialmente à cabeça e entranhas, respectivamente; na do corpo inteiro, o sangue figura como aspecto centralizador das atenções. Embora qualquer parte do corpo possa apresentar alteração, é no sangue que os sintomas deste gênero se observam definitivamente. Pois com a observação do sangue é que se pode identificar se o humor melancólico está ou não abundante por todo o corpo.

Burton apresenta a flebotomia como uma prática polêmica de cura da melancolia. De acordo com o autor, Hércules da Saxônia não aprova tal prática para a melancolia da cabeça, enquanto Du Laurens sim (BURTON, 2012: 316). Mas em compensação, “quando o sangue melancólico domina todo o corpo além do cérebro, é melhor começar (o processo de tratamento, cura) pela sangria” (BURTON, 2012: 339). A sangria como terapia, compreende a vasão de tanto sangue quanto resistir o indivíduo. E quando este não suporta significativas perdas de sangue, o procedimento deve se repetir diversas vezes. Além de excreção do sangue corrompido, outra possível intervenção para a melancolia do corpo inteiro poderia ser a purificação do mesmo pelo uso de substâncias medicinais. O estabelecimento

de uma dieta apropriada também poderia ser administrado como meio de tornar o sangue menos impuro.

A melancolia indefinida por sua própria nomenclatura sugere tratar-se de um mal impossível de ser identificado isoladamente. E assim o é a melancolia em seu plano geral. Não é demasiado comentarmos novamente que todos os tipos descritos estão misturados no indivíduo que desse mal sofre. Os sintomas, curas e prognósticos deste gênero têm muito em comum com os tipos de melancolia própria das partes, que acabamos de analisar. Portanto, nas classificações que seguiremos procuraremos acrescentar apenas as características particularmente próprias a cada uma delas. Quanto a isso, as causas são o fator que delimita de forma mais marcante os tipos de melancolia devido à natureza objetiva do que a provoca: o amor, ou melhor, um condicionamento equivocado com relação ao amor.

O amor, juntamente com o ódio, é uma paixão primária da qual derivam todas as demais. E esta paixão que centraliza uma das dimensões melancólicas, por sua definição inicialmente apresentada por Burton, admite que consideremos qualquer coisa um objeto amoroso em potencial: “O amor, em sentido universal, é definido como um desejo [...] é uma afecção voluntária e um desejo de fruir do que é bom<sup>18</sup>”. À ideia de amor estão atreladas fundamentalmente o desejo e a beleza, “o amor dos homens é diverso e varia na medida em que varia o objeto por que são seduzidos [...] e tudo que seja bonito e belo está ligado a eles” (BURTON, 2013: 22-31). E dos infindáveis objetos que podem ser providos de alguma beleza<sup>19</sup>, os mais belos e sedutores provém do próprio ser humano, de modo que a este amor, nutrido entre homens e mulheres é que a melancolia amorosa se refere especificamente. No entanto, “outros amores são assim chamados por contração, tal como o amor ao vinho, ao ouro” e tantos outros (BURTON, 2013: 36-38). A melancolia amorosa (na acepção que acabamos de mencionar) é também conhecida por melancolia heroica, “por ser comum que os galãs, nobres e mesmo os espíritos mais generosos sejam

---

<sup>18</sup> Este amor em sentido universal é subdividido em amor natural, sensível e racional. A natural corresponde a forças como a gravidade e o magnetismo. Sensível é o amor relativo ao instinto animal. E o amor racional é o que pertence aos seres humanos, “é o princípio e fim de todas as nossas ações”. (BURTON, 2013: 27-29).

<sup>19</sup> O amor dos homens tem sua variedade resumida em objetos de três ordens: úteis, tais como a saúde, riqueza, honra; agradáveis, os amigos, filhos, amor das mulheres, objetos deleitosos e; honestos, que são a virtude e sabedoria (BURTON, 2013: 31).

possuídos por ela” (BURTON, 2013: 60). Para evitar equívocos entre a melancolia amorosa em sentido *lato* e *stricto*, trataremos esta por melancolia heroica.

A melancolia heroica e a religiosa são os gêneros de melancolia indefinida que se caracterizam de fato pela sedução de um determinado objeto, ou seja, amor entre homens e mulheres e amor à religião, respectivamente. A esses dois principais gêneros, somam-se outros dois que não se caracterizam pelo objeto que atrai o amor do homem, mas sim devido à evidência com que se apresentam diante do tema da melancolia. Trata-se do ciúme e do desespero. O primeiro se revela como um sintoma, porém muito “acima de outros sintomas ordinários [...] tão furiosa é sua paixão, que com uma extensão quase igual a do amor” é tratado como “um gênero de melancolia amorosa” (BURTON, 2013: 381). O segundo é considerado também um gênero por destacar-se significativamente entre outros prognósticos, superando o mais alto grau dos nocivos efeitos melancólicos.

Sobre a melancolia religiosa,

[...] todos reconhecem-na como um notabilíssimo sintoma, alguns como causa, mas poucos como uma espécie ou gênero [...] alguns obscuramente não fazem dela uma espécie distinta, e assim dividem a melancolia amorosa entre uma cujo objeto são as mulheres; e outra, cujo objeto é Deus” (BURTON, 2013: 456-7).

Dada a natureza de cada um dos dois objetos, podemos deduzir que as condições em cada uma delas são diferentes quanto aos sintomas, causas e efeitos. E como a religiosa se constitui um gênero específico, fica demonstrado no discurso de Burton, sempre categórico em suas argumentações e extenso na apresentação das características. Deste modo, a melancolia religiosa se caracteriza por dois extremos: “por excesso e por defeito, impiedade e superstição, idolatria e ateísmo”.

Por esse primeiro extremo os homens incorrem no erro de zelar sem conhecimento, com demasiada disponibilidade em ocuparem-se de afazeres desnecessários e vãos, cerimônias, oferendas, sacrifícios, etc. “Não que haja qualquer excesso na veneração divina ou no amor de Deus, seria impossível” (BURTON, 2013: 465), mas a idolatria irracional é sintomática, de modo que os

indivíduos afetados costumam amar desmedidamente a sua própria seita e seus membros, juntamente a uma rejeição e ódio de qualquer outra religião que não seja a sua (BURTON, 2013: 501). No outro extremo, por defeito na religião, estão os libertinos, hipócritas, ateus, ingratos, infiéis e impenitentes que atribuem tudo a causas naturais e não reconhecem um poder divino e no mais alto grau chegam a se sentirem Deus. A partir desses dois lados da melancolia religiosa, é que os seus sintomas são considerados “tão ridículos e absurdos por um lado, tão lamentáveis e trágicos por outro” (BURTON, 2013: 499). Os hereges, impostores e falsos profetas ambicionados por seus próprios interesses, agem inescrupulosamente enganando e mantendo na ignorância e servidão os menos informados. Seu destemor e impiedade causam desigualdade e misérias. Enquanto isso, por ingenuidade e simplismo, são cultuados inúmeros deuses diferentes, peregrinações, jejuns, penitências e labores desprovidos de qualquer resultado positivo são praticados.

“Se virdes qualquer dia uma pessoa religiosa e suprasupersticiosa, demasiado solitária ou mui dada ao jejum, tal indivíduo por certo há de ser melancólico, podes ousar dizê-lo, que assim há de ser” (BURTON, 2013: 496).

A cura para esta melancolia, pelo excesso ou defeito, passa por uma mudança no curso de vida do indivíduo afetado através de conselhos, conversas, persuasões, ameaças ou promessas, especialmente aos devotos e submissões: às vezes por meio de leis e multas que inibam os autoritarismos doutrinários e pregações desmesuradas, ou mesmo a intolerância por parte dos incrédulos e zombadores. Quando não há busca de cura, o melancólico passa por muitos desgostos, desde a privação de pequenos prazeres, sandice, loucura, ignorância, até o desespero, tumultos, guerras, pragas e misérias. Tudo “porque somos supersticiosos, irreligiosos, não servimos a Deus como devíamos [...] punimo-nos sem motivo, perdemos nossas liberdades e por vezes nossas vidas” (BURTON, 2013: 532-5).

A melancolia heroica se estabelece na medida em que a ideia do amor como algo honesto, aprazível, repleto das mais belas qualidades e natural entre os homens e mulheres se perde. Dentre as causas, estão os astros, que agem indiretamente pelo mapa astral, a temperatura e a complexão. Naturalmente, os

melancólicos são acometidos por exceção, mas quando o são nunca se libertam. Já os sanguíneos são os mais propensos. Também figuram como causas indiretas o espaço em que vivemos, o sedentarismo e o ócio. Agora, as causas mais diretas e próximas provêm da oportunidade de contato com o sexo oposto, são encontros, conversas, beijos, etc. E pela tamanha afinidade que o amor comparte com a beleza, a simples possibilidade de visão da beleza e graciosidade é uma causa bastante eficiente (BURTON, 2013: 87-151).

Os sintomas podem aparecer no corpo ou mente. Os do corpo são essencialmente magreza, palidez, olheiras, secura, olhos fundos e membros frágeis. Isso devido à “distração dos espíritos que não é bem realizada pelo fígado, que também não transforma o alimento em sangue como se deve” (BURTON, 2013: 194-6). Já na mente os sintomas são muito diversos e numerosos, dos quais podemos destacar aspectos nocivos como a insônia, gemidos, embotamento, aflição, o descuido de si mesmo e a falta de interesse por seu patrimônio, servidão e principalmente uma indiferença diante da morte, quando o melancólico chega a arriscar-se irresponsavelmente em busca de sua conquista. Segundo Burton, ainda podem ocorrer sintomas “menos inconvenientes”, ou seja, são muito menos agressivos do que medo e pavores, ou a tristeza e abatimento cruéis. Dentre eles estariam os excessivos cuidados com uma boa aparência, suspiros e sorrisos silenciosos. E inclusive, outros efeitos poderiam até mesmo ser benéficos: “Além de fazer dos sábios uns tolos, muitas vezes também faz dos tolos uns sábios, dos mais vis, generosos, dos covardes, corajosos, dos cobiçosos liberais, dos cruéis, gentis [...]” (BURTON, 2013: 255).

O amor honesto e correspondido, que observa os limites da beleza que lhe é próprio, pode render uma vida de muitas alegrias e felicidade. Tanto que a melhor das curas apresentada no grande livro que trata desta triste afecção da melancolia é conceder ao melancólico que viva o seu desejo, quando isso for possível e consentido (BURTON, 2013: 338). Mas apesar disso, é comum nos indivíduos afetados pela melancolia amorosa o acontecimento de verdadeiras desgraças. Desde arrependimentos e pequenas ações prejudiciais até delírios, desespero e realização de atos mais extremos, pois quando persiste a melancolia, “ela torna o sangue quente, espesso e escuro; e, se a inflamação chegar ao cérebro, com meditação e vigília contínuas ela o seca de tal modo, que a ela se segue loucura, ou

então dão cabo de si mesmos [...] a morte é a catástrofe comum de tais pessoas”. E não apenas a própria morte, mas são relatados muitos casos em que as consequências se estendem aos outros (BURTON, 2013: 280). No intuito de evitar tais consequências, homicídios e suicídio, muitos aconselhamentos são apresentados para serem seguidos conforme a conveniência para amenizar o sofrimento dos que são acometidos por esta melancolia. Primeiramente a restauração das seis coisas não-naturais, especialmente exercício e dieta, opostamente às causas de ócio, sedentarismo e alimentação liberal, pois “os corpos daqueles que se alimentam liberalmente e vivem uma vida fácil estão cheio de maus espíritos e demônios, pensamentos demoníacos” (BURTON, 2013: 284). A prática medicamentosa já mencionada na melancolia própria das partes, com corretivos, purgantes, etc. também podem ser ministrada com bons resultados, sobretudo a flebotomia (nas orelhas) e combinações de ervas que inibem a libido. Dos procedimentos mais relacionados à dimensão mental, a recomendação é de evitar a presença e companhia das pessoas que causam o desejo amoroso desmedido. E quando possível, mudar de lugar, viajar, ocupar-se de projetos e afazeres que conduzam a pensamentos positivos e afastem perturbações na mente, ouvir bons conselhos e a persuasão. Quando persuasão e outros remédios não surtem efeitos, existem ainda meios ilícitos dos quais fazer uso, por filtros, amuletos, encantos, feitiços.

Sobre o ciúme e o desespero, ambos já foram mencionados respectivamente como causa/sintoma e prognóstico/sintoma importantes de outras espécies particulares de melancolia. Agora, faremos uma breve descrição de suas definições e seus efeitos enquanto gêneros específicos, devido à tamanha relevância que apresentam face aos demais sinais melancólicos, conforme tivemos a oportunidade de observar.

O ciúme é uma paixão que apresenta bastante proximidade com todos os assuntos do amor. Definido essencialmente como:

[...] uma certa suspeita que o amante tem com relação a quem ama, receio de que ele ou ela se enamore de outro; ou um desejo impetuoso de desfrutar com exclusividade de uma beleza, de tê-la apenas para si; um

medo ou dúvida de que algum estranho possa participar ou partilhar do seu amor (BURTON, 2013: 381).

E nessa caracterização percebemos claramente que o vínculo se estreita pelo objeto da sedução. Portanto, grande parte dos sintomas e das causas do ciúme é comum aos da melancolia heroica, sendo mais especificamente relacionados à existência de uma companhia amorosa e intolerância de rivais e perda. Ainda podemos dizer que, segundo Burton, dentre os sintomas mais ordinários que atormentam a todos os melancólicos, o ciúme é capaz de aumentá-los em intensidade.

A consequência natural dessa furiosa paixão parte de sua própria definição, ou seja, “se os ciumentos não forem aliviados, procedem da suspeita ao ódio, do ódio ao frenesi, à loucura, à injúria, ao assassinato e ao desespero”. Mas antes que se chegue a tais consequências, muitos sinais são percebidos: estranhos gestos, caretas, olhares, suspiros, blasfêmias, tratamento carinhoso e dócil diante da pessoa desejada, agressividade a outras pessoas, dentre outros (BURTON, 2013: 421).

O desespero, por fim, “assassino da alma” é encarado como o mais nefasto dos resultados que a melancolia pode causar. O extremo da dor e do sofrimento, que sucede aos sintomas da tristeza e do medo, que por sua vez são os mais comuns: “Medo e tristeza, se forem desmedidos, em geral terminam em desespero” (BURTON, 2013: 562). Essa frase resume fundamentalmente o desespero, cujos sintomas são muito desagradáveis e agressivos: inúmeros tormentos, aflições, angústias, inquietudes e perturbações. Insônia costuma ser muito comum, sendo que quando por ventura há sono, este é acompanhado por terríveis sonhos. Enfim, fica muito claro com a exposição de Burton que “não há alento para o mal do desespero”. Por esse motivo, as consequências são terríveis aos que não conseguem mitigar ou aliviar o desespero. Eles encontram os piores fins possíveis, cometendo violências contra si mesmos e também contra os outros, e encontram sua libertação somente com a morte (BURTON, 2013: 562).

O abuso das seis coisas não-naturais e comportamentos maléficos à mente estão presentes em todos os tipos de melancolia. E também fazem parte das considerações preventivas e reparadoras aos indivíduos afetados na intensidade

melancólica mais severa que é o desespero: “Solitude, excesso de jejum, meditações divinas e contemplações sobre o juízo de Deus acompanham na mor parte a melancolia e são causas principais”, juntamente com uma consciência perturbada (BURTON, 2013: 564). Então, restaurar bons hábitos, alterar o curso de vida, os pensamentos e reestabelecer o equilíbrio nas ações é de fundamental relevância para curar esse mal. Ou seja, realizar o oposto do que são as causas, agindo oportunamente conforme as circunstâncias específicas de cada caso, pois como há de ter ficado claro, todos os gêneros se encontram misturados nos que sofrem da melancolia.

Para a medicina, o melhor caminho a seguir neste caso [do desespero] é o mesmo que em outra melancolia: dieta, ar, exercício, todas as paixões e perturbações da mente devem ser retificadas do mesmo modo. Não devem ficar solitários, ou a sós, nunca ociosos, nunca sem companhia. Conselhos e consolo são aplicáveis, segundo vemos as inclinações do indivíduo, ou suas causas, seja perda, medo, aflição, descontentamento, ou um feroz acidente, uma consciência culpada, ou por culpa de meditações frequentes, apreensões mui aflitivas e considerações sobre o passado [...] (BURTON, 2013: 580).

Com esta discussão sobre as propriedades da afecção melancólica, adquirimos informações suficientes para entender do que se trata a melancolia elisabetana. Conhecer os aspectos práticos de suas causas, sintomas e tratamentos, juntamente com as diferentes relações de elementos fisiológicos, astrais, filosóficos e religiosos e nos dão um embasamento e um caminho para a identificação de melancolia na música de Dowland.



### 3 MELANCOLIA E ARTE

A melancolia, além de protagonizar discussões nos campos médico, religioso e filosófico, também recebeu associações com a genialidade e inspiração criativa. Mais do que isso, muitos a consideraram como uma condição essencial às personalidades diferenciadas. Essa condição tem se propagado a partir de um suposto texto de Aristóteles, o Problema XXX-I. Dessa forma, além de seus mais negativos sintomas, no período elisabetano e início do período jacobino a melancolia igualmente provocaria a criatividade artística e literária, a expressividade (HURVITZ, 1996: 4-15). No entanto, novamente nos deparamos com o impasse se um determinado fator seria um efeito ou uma causa de melancolia, pois essas personalidades consideradas extraordinárias por sua capacidade de criação e expressão, geralmente são fruto de uma contínua dedicação e trabalho árduo. Inclusive, muitas vezes a solidão, a insônia e a falta de exercício são consideradas características comuns dos estudiosos (e sabemos que essas são três fatores de causa da melancolia):

Duas razões podem ser apontadas por que os estudantes seriam mais sujeitos a tais moléstias que outros. A primeira é que eles levam uma vida sedentária e solitária, para si e para as Musas, livre dos exercícios corporais e dos esportes comumente praticados pelos outros [...] porém a causa mais comum é o estudo em excesso; o muito saber (BURTON, 2011b: 233).

A essas causas necessárias (falta de sono/vigília e falta exercício) e reclusão, o filósofo neoplatônico Ficino acrescenta especialmente outros dois motivos para relacionar a propriedade criativa com o temperamento melancólico. O primeiro deles diz respeito à influência de Saturno que, além de ser o planeta de referência para a melancolia e com particular importância para o estudante de filosofia oculta (WELLS, 1985: 515), é um dos patronos da erudição juntamente com Mercúrio. E ambos seriam considerados planetas secos; o segundo motivo se dá em razão da contemplação excessiva:

[...] que resseca o cérebro e extingue o calor natural; pois enquanto os espíritos estão aplicados à meditação na parte superior da cabeça, o estômago e o fígado restam desamparados, e daí o sangue negro e as cruezas por defeito da conecção, e pela falta de exercício os vapores supérfluos não podem ser exalados [...] (BURTON, 2011b: 234).

Os dois motivos de Ficino estreitam a relação da postura habitualmente admitida pelos intelectuais com o aspecto material da melancolia, a bile negra. Isso ocorre na medida em que as duas explicações influenciam o corpo a um desequilíbrio humoral, inclinando-o ao frio e seco (propriedades da bile negra). Já na explicação sobre as consequências da contemplação que incidem no corpo, percebemos que foram expressos diferentes fatores causais de melancolia, como a falta de exercício e perturbações na retenção/evacuação. Por outro lado, podemos inferir inclusive que neste discurso a contemplação em excesso provocaria um quadro de melancolia hipocondríaca ao analisarmos que “o estômago e o fígado restam desamparados<sup>20</sup>”, tornando-se mais vulneráveis a sofrer os sintomas. Contudo, a citação inicia considerando o ressecamento cerebral e extinção do calor natural do corpo, tendendo a relacionarmos como sedes da melancolia, ou a cabeça, ou o corpo inteiro. Com essa reflexão, podemos experimentar a pertinência da constatação de Burton no tocante às espécies distintas estarem misturadas nos melancólicos.

Mais especificamente no que diz respeito à expressão artística na renascença, a melancolia vai além da condição de despertar o furor criativo e a genialidade no artista, tornando-se um objeto propriamente digno de ser representado. Os sintomas da melancolia, por exemplo, poderiam ser “expressos tanto pela relação entre a música e a poesia como pelo conjunto de artifícios cênicos... como o gestual e a dança” (KUBO, 2013: 108). Nas formas de expressão não verbais como a pintura e a música, o estado melancólico foi representado por meio de um vocabulário peculiar de elementos pictóricos, alegorias, símbolos, analogias, metáforas e emblemas dotados de significados que remetiam a características próprias de melancolia. Perceberemos como a utilização de certos objetos na composição das imagens podem inserir ideias específicas e, de forma

<sup>20</sup> Ao tratar dos tipos de melancolia, Du Laurens considera uma subdivisão ao gênero de melancolia hipocondríaca ou ventosa em que a sediada no fígado se chama “melancolia hepática” (BURTON, 2011b: 72).

equivalente, também a música tem uma série de convenções, de modo que um determinado gesto é característico de sentido ou de uma ideia própria. Na poesia, o temperamento melancólico é percebido de forma mais evidente do que nas outras modalidades de expressão artística devido à sua natureza verbal, onde a clareza dos sentidos e ideias transmitidas observa o rigor da palavra.

### 3.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A REPRESENTAÇÃO EM ARTES VISUAIS

A representação de melancolia em imagens contempla um sofisticado sistema simbólico, com emprego de diversos elementos alusivos ao clima sombrio, ou “obscuro”, com o qual os artistas da renascença a relacionavam (HURVITZ, 1996: 16). Também a melancolia ganha uma caracterização alegórica em pintura, assumindo uma forma específica e apresentando recursos expressivos que integram uma vasta iconografia. Um dos exemplos mais representativos, e que inspirou muitas obras posteriores, foi o quadro de Albrecht Dürer, intitulado *Melencolia I* e com data de 1514. Ele “representa uma figura alegórica alvo de muitos estudos ícono-simbólicos. A personagem central se encontra com olhar vago, mãos apoiando a cabeça e sentada ao meio de inúmeras ferramentas tornadas inúteis ao chão” (KLEIN, 2011: 8).



Figura 4: Albrecht Dürer (1471-1528), *Melencolia I*, 1514, 24.1 x 18.7 cm, gravura em papel, Art Gallery of South Australia.

Este quadro de Dürer contribuiu significativamente para a consolidação da personificação da melancolia com essa configuração, ou seja, uma figura feminina, de idade adulta e com descuido na vestimenta. Também notamos a postura apática, debruçando a cabeça sobre a mão esquerda e o olhar moroso<sup>21</sup>. Em outra descrição do quadro, temos:

A cabeça inclinada apoiada sobre o punho é a postura clássica do melancólico e, ao seu redor, os objetos do conhecimento, que deveriam medir o tempo e o espaço, jazem obscurecidos pela falta de sentido, inúteis e inertes. O espaço da gravura é constituído pelo acúmulo, pela

<sup>21</sup> Podemos citar como outra característica comumente encontrada nas representações visuais de melancolia, a presença de objetos que são identificados como motivos de *Vanitas*, assunto do qual trataremos ainda neste capítulo.

descontinuidade entre os objetos, que dificilmente estabelecem nexos entre si, levando-nos a constituir uma lista para nomeá-los: o anjo, o compasso, o livro, o quadrado mágico, a ampulheta, o cão, o querubim, o morcego, a escada, o poliedro, a esfera, entre vários outros elementos. Há uma desordem que é fruto de um embate silencioso que envolve todas as coisas. No lado esquerdo, os objetos sugerem instabilidade e perigo: o mar em suas mudanças incessantes, a esfera instável, a sombra de um crânio na face do poliedro, a escada, que oferece o risco de queda no abismo. No lado direito, predomina o aspecto sólido e estável, em que prevalece a maciça figura da mulher alada diante da forma arquitetônica que sugere uma torre (DANZIGER, 2007: 2).

Com esse trecho da análise de Danziger, podemos nos aproximar um pouco mais da profusão de significados que emerge em cada elemento figurativo presente na imagem, apesar de que o próprio autor traz a ressalva de que eles “carregam segredos jamais decifrados” (DANZIGER, 2007: 2). E isso se deve, em parte, à dimensão conceitual que as representações artísticas dotadas de alegorias e artifícios simbólicos atingiram a partir do século XVI. Segundo Froner (1997), a arte emblemática se desenvolveu desde a Idade Média e teve seu apogeu nos séculos XVII e XVIII. Na renascença, os elementos contidos nas imagens representavam objetos do mundo visível, mas também já simbolizavam “ideias e sistemas de pensamentos” (FRONER, 1997: 84). A construção de estruturas simbólicas constituía um verdadeiro jogo intelectual, em que:

[...] quanto mais complexa e repleta de significados for sua execução, mais conceituado será o seu construtor... No entanto, a complexidade das formas emblemáticas ao invés de contribuir à sua disseminação promoveu, na verdade, o impedimento de sua leitura: somente alguns poucos privilegiados eram capazes de traduzir e decifrar as ilustrações que cada vez mais se tornaram jogos intelectuais (FRONER, 1997: 85).

Existe uma dimensão da melancolia apreendida quase que de imediato na visualização da obra. Enquanto isso, cada elemento aguarda contemplação individualizada no contexto da imagem, rico em significado. Para ilustrar essa presença de jogos intelectuais na composição da melancolia de Dürer, analisemos

um dos elementos que o quadro apresenta, a saber, o “quadrado mágico”, notado na descrição de Danziger.

Um quadrado mágico, resumidamente, contém uma combinação numérica em que a soma de todos os números de cada uma das linhas (tanto na horizontal quanto na vertical) e das diagonais apresenta o mesmo valor como resultado, independentemente de suas dimensões. Por exemplo, um quadrado mágico pode ser composto por 9 casas (3x3), 16 casas (4x4), 25 casas (5x5), etc.

Agrippa em seu tratado de filosofia oculta, escrito em 1509, realiza uma ampla discussão, também multifacetada em que discursos das diversas áreas (como numerologia, aritmética, artes, astros, natureza, constituição do homem, dentre outros temas) compõem o conhecimento sobre o assunto. Em sua publicação, Agrippa expõe diferentes tipos de quadrados mágicos, em que os formados por 16 casas estão associados ao planeta Júpiter, devido ao número 4 (TYSON, 2008: 441). Dürer e Agrippa foram contemporâneos e conterrâneos, de onde podemos verificar a provável origem da utilização deste elemento na obra *Melencolia I*, cuja criação data de 1514, ou seja, cinco anos após a publicação dos livros de ocultismo de Agrippa. A seguir, termos lado a lado o quadrado de Dürer e o encontrado no tratado de Agrippa para uma breve comparação:

|    |    |    |    |
|----|----|----|----|
| 16 | 3  | 2  | 13 |
| 5  | 10 | 11 | 8  |
| 9  | 6  | 7  | 12 |
| 4  | 15 | 14 | 1  |

|    |    |    |    |
|----|----|----|----|
| 4  | 14 | 15 | 1  |
| 9  | 7  | 6  | 12 |
| 5  | 11 | 10 | 8  |
| 16 | 2  | 3  | 13 |

Figura 5: Quadrado Mágico. À esquerda, o de Dürer. À direita, o de Agrippa em seu tratado de 1509.  
FONTE: TYSON (2008).

A proximidade na configuração dos dois quadrados é latente e percebida de imediato quando reconhecermos que os mesmos dígitos formam ambos os quadrados, apresentando linhas horizontais e verticais muito semelhantes. Isso se

explica pela observação de alguns procedimentos de manipulação empregados por Dürer. Através do processo de “permutação, qualquer quadrado pode ser tombado, invertido, refletido ou mudado de qualquer outra maneira, dando a impressão, a princípio, de que um novo quadrado foi feito” (TYSON, 2008: 932). Ainda segundo Tyson (2008), “Dürer girou o quadrado de Agrippa sobre si mesmo” além de intercambiar as colunas exteriores e inverter a fileira de baixo para obter nas duas casas centrais respectivamente a colocação dos números 15 e 14, que indicam o ano de criação do quadro *Melencolia I* (TYSON, 2008: 936-7). Já as duas casas externas nesta linha inferior apresentam os dígitos correspondentes às iniciais do nome do autor: 4 = **D**ürer, e 1 = **A**lbrecht.

Traçada essa breve comparação e identificada a significativa afinidade entre os quadrados de Dürer e Agrippa, mencionamos agora, independentemente de considerarmos o quadrado de Dürer uma variação do de Agrippa ou um novo quadrado, a equivalência que eles guardam no tocante à verificação das propriedades que os constituem como quadrados mágicos. Nossa reflexão é baseada em Tyson (2008) e utilizaremos o quadrado mágico de Dürer, que é o símbolo encontrado no quadro *Melencolia I*. Contudo, os mesmos resultados seriam encontrados se utilizássemos a formulação de Agrippa.

O resultado da soma é sempre 34. Temos: na primeira linha horizontal  $16+3+2+13=34$ ; na primeira linha vertical  $16+5+9+4=34$  e; o mesmo ocorre com as demais linhas. Prosseguindo, na diagonal traçada do canto superior esquerdo ao canto inferior direito  $16+10+7+1=34$ . A outra diagonal apresenta idêntico resultado na soma. No entanto, o jogo intelectual de Dürer em seu quadrado mágico tem seu limite de combinações proporcionais ampliado significativamente. O resultado 34 pode ser encontrado também ao somarmos os quatro extremos ( $16+4+1+13$ ); os quatro centrais ( $10+11+6+7$ ); a partir dos quatro extremos, deslocando cada um deles no sentido horário ( $3+8+14+9$ ); ou anti-horário ( $5+15+12+2$ ). Enfim, abaixo temos a ilustração de 24 possibilidades de combinações que obedecem a um padrão de proporcionalidade:



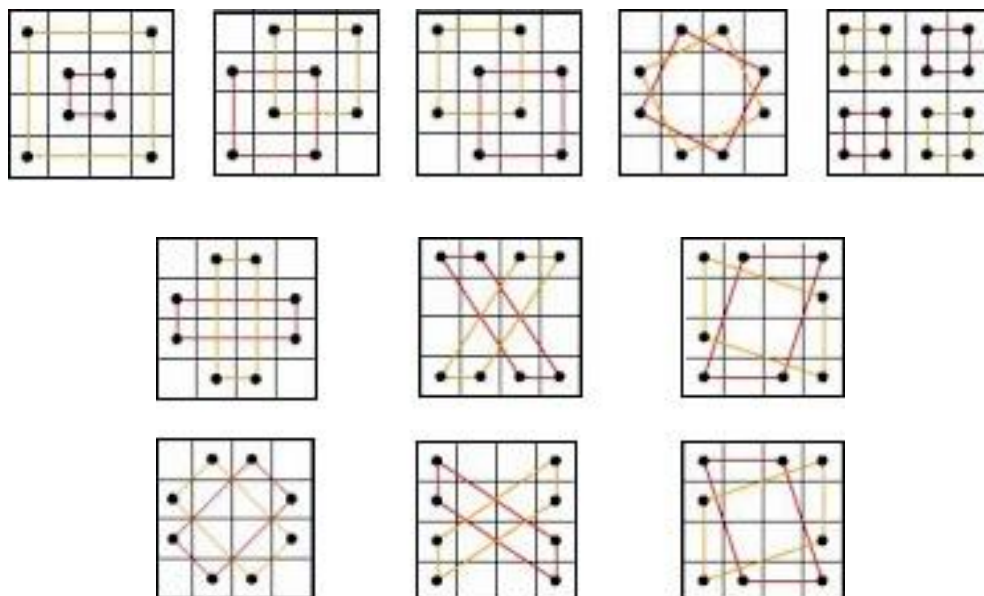


Figura 6: Diferentes combinações do quadrado mágico de Albrecht Dürer. FONTE: TYSON (2008).

Essas 24 possibilidades específicas, somadas às combinações tradicionais de um quadrado mágico em 4x4, que são 10 (4 linhas horizontais, 4 verticais e 2 diagonais), resulta em um total de 34 padrões de regular proporcionalidade com a soma das casas destacadas resultando no valor, 34. O aspecto interessante e particular ao quadrado mágico de Dürer está na constituição da linha horizontal inferior.

Como foi dito, na observação isolada desse elemento figurativo presente no quadro *Melencolia I*, verificamos a engenhosidade com que Dürer manipulou os numerais para elaborar parte do jogo intelectual impresso na imagem, revelando suas iniciais e o ano de criação do quadro. Tal engenhosidade na composição das imagens é uma qualidade comum entre as obras de representação visual das *vanitas* e da melancolia. No caso da *Melencolia I* de Dürer, o quadrado mágico acrescenta diretamente a característica de erudição e fervorosa dedicação ao estudo. E tal como o quadrado mágico, os outros elementos carregam em si mesmos uma riqueza de significados que concorrem para o mesmo quadro axiológico, da melancolia. Abaixo observamos mais uma imagem. Esta, de Hans Sebald Beham e datada de 1539.





Figura 7: Hans Sebald Beham (1500-1550) *Melancholia*, 1539, 33 x 51 cm, gravura, The Israel Museum, Jerusalém.

Como podemos contemplar, a *Melancholia* de Beham guarda relação de proximidade com a de Dürer especialmente na utilização de determinados elementos. A personagem central da imagem contém alguns traços bastante semelhantes à de Dürer. A figura feminina e de idade adulta assume a postura sentada, com a cabeça apoiada sobre a mão esquerda, as vestes descuidadas, envolta por inúmeros objetos de estudo e utensílios dispostos desordenadamente. Alguns desses objetos são também vistos no quadro de Dürer, como a ampulheta, os objetos de estudo e a esfera. Na parte superior, três inscrições descrevem o quadro: à esquerda, as iniciais do autor; mais ao centro, o ano da obra e; à direita, o seu título.

Observamos assim que a densidade de recursos expressivos presentes nos quadros de Beham e Dürer transmite a ideia de melancolia em diferentes níveis. No nível mais superficial, da mera apreensão visual de ambas as imagens, nos deparamos com alguns aspectos que remetem a indícios, ou sinais, de melancolia. Sobretudo a expressão facial e corporal do personagem central, que sugere tristeza, abatimento e morosidade, o desprezo no cuidado a si mesmo, a tonalidade escura das obras e a condição de solidão. Aliás, o último conselho do tratado que norteou o nosso estudo sobre a melancolia nesta redação foi “Não sejas solitário, não sejas ocioso” (BURTON, 2013: 609).

Em uma dimensão menos imediata, e com a interpretação de alguns aspectos separadamente, podemos compreender que a construção da melancolia personificada não assumiu essa forma de apresentação apenas por convenção. Mas também porque há relações que estreitam os laços entre as características atribuídas à personagem. Entre elas, temos a idade adulta. No quadro de Vasques (2013) que apresentamos no início do capítulo, é a fase da vida relacionada ao humor melancólico. A face congestionada notável especialmente na obra de Dürer retrata um aspecto sintomático da melancolia da cabeça. E reforçando a presença de sinal de afetação desta parte, vemos a postura de suportar a cabeça com amparo das mãos. Sobre o aspecto descuidado, que observamos inclusive na distribuição dos objetos na gravura, mais especificamente no trato a si mesmo, seria um fator também registrado em Burton: “nada abate mais um homem do que a carência, esqualidez e sujeira, roupas imundas ou velhas, ou fora da voga” (BURTON, 2012: 314). Também o isolamento voluntário em lugares desertos a que os acometidos se dispõem frequentar (BURTON, 2011b: 355) é percebido na perspectiva de horizonte que ilustra o fundo da cena.

A outra característica marcante na representação visual da melancolia, adjacente à sua personificação nos termos verificados, é a presença de uma quantidade considerável de objetos na composição da figura. Dentre os objetos comuns às duas imagens utilizadas, destacamos o livro, o compasso, a esfera e a ampulheta. Esses elementos nos remetem ao tema das *Vanitates*, uma reconhecida modalidade de representação em artes visuais que apresenta afinidade com a temática da Melancolia e também no que diz respeito às relações simbólicas e

engenho intelectual na composição das obras. Com relação a estes quesitos, cabe a menção de que:

[...] através da representação emblemática de fundo moral, a vida, percebida como algo perecível e ilusório, é contemplada através de uma série de símbolos místicos, sinais, mitos, emblemas, alegorias, signos, atributos - onde o triunfo de um pensamento ocorre a partir de seu poder de expressão (FRONER, 1997: 87).

Esse poder de expressão que culmina com o triunfo de um pensamento resgata imediatamente a consideração anteriormente relatada, de que os jogos intelectuais figuram entre os recursos utilizados pelos artistas renascentistas. Cada objeto colocado, e que acompanha o protagonista no quadro, carrega em si informações que confirmam as qualidades e acrescentam sentidos à obra. E novamente podemos perceber a relação de diferentes discursos estabelecendo uma rede complexa na concepção de uma ideia ou pensamento. Nesse caso, os objetos típicos das artes, do estudo, da astrologia, etc. fornecem subsídios para a construção dos ideais, e também finalidades, da expressão artística tanto da melancolia como das *vanitates*. Especialmente com relação a esta última, “a literatura emblemática - voltada quase que exclusivamente para o jogo intelectual - se encontra com a literatura religiosa - voltada para a doutrinação moral” (FRONER, 1997: 87).

Enquanto modalidade de representação artística, a *vanitas* tradicional é um tipo específico de natureza-morta (conhecido como *Vanitas Still-Life*), um gênero de pintura que emergiu na Europa durante o século XVII. E a doutrinação moral a que elas se prestam é principalmente de advertir sobre a transitoriedade da vida humana, a sua condição de fragilidade e a força irresistível do tempo, sobretudo em contraposição a elementos mórbidos com objetos que expressam os prazeres e vaidades mundanos. A denominação deste gênero como *vanitas*, tem sua origem em textos da Bíblia Sagrada. Mais precisamente, nos escritos do Eclesiastes, um dos Livros Sapienciais do Antigo Testamento. De acordo com Calheiros (1999), o Eclesiastes é:

[...] o texto bíblico que mais claramente acentua o vazio das coisas humanas. Nele se afirma: "Assim como saiu nu do ventre da sua mãe, do mesmo modo sairá desta vida, sem levar consigo nada do que adquiriu" (Ecc. 5:15), ou "onde estão agora as brilhante insígnias do consulado? Onde estão os aplausos, os coros, os banquetes, os festins? Todas estas coisas passaram, foram noite e sonho (Ecc. 10:17), nele se faz alusão ao entorpecimento pelos prazeres mundanais, um embriagamento que anula a reflexão serena, a lucidez, a clarividência, e se avisa que o tempo na terra é limitado - todas as coisas têm o seu tempo (Ecc. 3:1). (CALHEIROS, 1999: 5).

E de todos os textos, finalmente, a referência mais direta é encontrada na inscrição "*VANITAS VANITATUM ET OMNIA VANITAS*" (Ecc.1:2). Na tradução deste versículo temos " vaidade das vaidades, tudo é vaidade". Na sequência, vamos observar algumas *Vanitas* para discutir os sistemas simbólicos que inserem diferentes informações na representação da melancolia.



Figura 8: Duas *Vanitas*. À esquerda: Philippe Champaigne (1602-1674) *Vanité*, 1644, 28 x 37 cm, Museu de Tessé, Le Mans. À direita: Jacques Linard (1600-1645) *Vanitas*, 1645, 31 x 39 cm, óleo sobre tela, Museu do Prado, Madrid.

Nas imagens de Dürer e Behan expostas em um momento anterior, verificamos que elas apresentavam uma abundância de objetos. Diferentemente, nas *Vanitas* de Linard e Champaigne observamos uma composição clara e limpa, em que cada um dos objetos é identificado com facilidade. Comum às duas imagens, temos a contraposição do crânio humano, já em avançado estágio de decomposição, com a flor, de coloração ainda viva e bela. Na observação isolada desta relação vemos contemplado primeiramente o aspecto de doutrinação moral das *vanitas*, ou seja, o sentido de transitoriedade, de finitude da vida terrena, a

condição inapelável do tempo. Condição esta valorizada em Champagne pela presença da ampulheta. Em Linard, a caveira repousa sobre um livro, objeto de estudo e erudição que estabelece uma ligação entre o homem e os prazeres e vaidades mundanas. Nas palavras de Witeck (2012):

[...] a caveira e as tíbias figuram como elementos centrais da composição [das *Vanitas*] e são seguidas de outros objetos que simbolizavam as vaidades da beleza (espelhos de mão, joias, e outros adornos femininos), da riqueza (moedas de ouro e prata e itens valiosos em geral), da sabedoria (livros, máquinas e mecanismos científicos), das artes (quadros, esculturas, máscaras e instrumentos musicais) e dos prazeres mundanos (os dados e as cartas de baralho de jogo). Completando o conjunto de simbolismos da temática temos os motivos artísticos que representavam a passagem do tempo e a efemeridade da vida, tais como: as ampulhetas, os cronômetros, as velas apagando-se, os cachimbos ardidos, as taças de vinho derramadas e as bolhas de sabão. As flores murchando e os frutos apodrecendo, eram motivos que tanto simbolizavam a brevidade da vida como a vaidade da efêmera beleza do corpo. (WITECK, 2012: 98-9).

Outros autores também buscam organizar os elementos mais recorrentes no repertório das *vanitas*. Por exemplo, Calheiros (1999) os considera de três principais ordens. Seriam eles, objetos aludindo “à vida terrestre espiritual e contemplativa” - livros, quadros, esculturas, máscaras, instrumentos musicais, máquinas e mecanismos científicos; objetos “evocando a brevidade da vida física dos prazeres mundanos finados pela velocidade do tempo” - ampulhetas e diversificados relógios, cronômetros, clepsidras - e; objetos “de maior protagonismo simbólico no todo das composições” - a caveira, as tíbias e às vezes o esqueleto completo, gadanha e foice (CALHEIROS, 1999: 4).

Também em três eixos temáticos foi como categorizou Ingvar Bergstron, “o primeiro teórico a esquematizar os motivos das *vanitas*” (GANDIER, 2013: 28). A novidade em relação ao já exposto, é que um dos três eixos refere-se a elementos consoantes à “ressurreição (trigo, louro e hera que geralmente são postos em cima ou próximos do crânio)”. As outras duas categorias apresentam os mesmos elementos e objetos que verificamos nas organizações anteriores. São elas, a da “existência terrena”, em que são referenciados os utensílios da ciência, erudição e da música, além de metais preciosos, esculturas de gesso, coleção de conchas, dentre outros e; a da “transitoriedade da vida para a morte”, colocando nesta

categoria os ossos humanos e de animais, relógios, lamparinas, velas e flores (GANDIER, 2013: 28-9).

Nas próximas imagens a composição dos quadros é mais densa na utilização de elementos simbólicos e podemos verificar justamente a presença desses outros objetos listados:



Figura 9: *Vanitas*. À esquerda: Pieter Claesz (1590-1661) *Vanitas*, 1645, 39 x 61 cm, óleo sobre madeira, coleção particular. À direita: Harmen Steenwijck (1580-1649) *Vanitas*, primeira metade do séc XVII, 39 x 51 cm, óleo sobre carvalho, National Gallery, Londres.

Apesar do maior número de figuras, notamos que elas ilustram simbolicamente os mesmos princípios já comentados. É recorrente a evidência à caveira humana e, tal como nas *Vanitas* anteriores, encontramos um relógio (semelhante à ampulheta na função de chamar atenção ao tempo) e objetos que criam vínculo do espírito à matéria. Destes, destacamos os castiçais, um deles com uma vela apagada, e as peças de vidro, que proporcionam especial instabilidade, “apelando para o entendimento humano de que as coisas terrenas nada valem em face da transitoriedade da vida” (GANDIER, 2013: 25). Uma possibilidade nova que se apresenta com a observação destas duas últimas imagens, é a percepção de um nível de afinidade entre melancolia e vanitas pela sensação de morosidade externada. Danziger (2007) nos diz que “a lentidão é um atributo do melancólico. A representação do peso e da imobilidade está presente em incontáveis obras da literatura e das artes visuais que procuram dar forma à melancolia” (DANZIGER, 2007: 1).



A imagem a seguir é um auto-retrato de David Bailly. Nele verificamos a presença mais profusa de símbolos de *vanitas* das imagens apresentadas até o momento. Depositados em uma mesa estão peças de gesso, várias joias e pérolas, livros, partitura, uma flauta surge atrás do retrato segurado pelo personagem principal, outros retratos, castiçais com vela, as flores murchando, um relógio, taças viradas, dentre outros. Enfim, elementos que contemplam todas as categorias de emblemas significativos que foram desenvolvidas pelos autores referenciados acima. E o principal dos símbolos de *vanitas*, ou seja, a caveira, neste autorretrato recebe está à frente de todos os outros objetos da mesa e é do tamanho da cabeça do retratado. Centraliza a pintura exatamente a ideia do autorretrato, com a postura de exibição por parte do personagem. E a caveira alerta que além do retrato que ele exhibe, a imagem também apresenta o seu próprio futuro:



Figura 10: David Bailly (1584-1657) *Self-Portrait with Vanitas Symbols*, 1651, 89,5 x 122 cm, óleo sobre carvalho, Museum de Lakenhal, Leyden.

Para além dos objetos dispostos sobre a mesa, notamos a figura de um alaudista na parede ao fundo, que representa mais um motivo das artes. E também as bolhas de sabão, que pairam no ar. Elas ressaltam com maior intensidade o

aspecto frágil da constituição material em seu aspecto finito, onde a forma perfeita e simétrica da esfera tão sutil e brevemente pode ser desfeita e irrecuperável.

Em todos os exemplos verificados até o momento os elementos simbólicos geralmente são apresentados com clareza. Mas por vezes, alguns deles se mostram mais discretos devido à abundância, e também à disposição na imagem, dos objetos típicos de *vanitas*. Esses fatores podem ser considerados como recursos expressivos desse tipo de representação. A mensagem das *vanitas*, compreendida na interpretação das relações simbólicas de que são carregados os objetos, é intensificada por uma rica construção que sugere, ou estabelece a necessidade de contemplação. Uma mirada mais atenta para as obras pode nos revelar aos olhos uma dimensão de inteligibilidade que vai além da identificação imediata de alguns emblemas e símbolos na composição.



Figura 11: Hans Holbein (1497-1543) *Thé Ambassadors*, 1533, 207 x 209.5 cm, óleo sobre tela, National Gallery, London.



No quadro *Thé Ambassadors* de Holbein a proposta de *vanitas* demonstra especialmente a necessidade contemplativa para a interpretação. Reconhecemos prontamente alguns objetos, símbolos que remetem às vaidades da riqueza, das ciências, conhecimento e das artes. Respectivamente, na vestimenta dos embaixadores e na qualidade dos tecidos, nos globos terrestres, nos livros, no poliedro, no alaúde, e em outros instrumentos acomodados sobre o móvel. Entretanto o mais interessante desta obra, no que diz respeito a uma dimensão mais profunda de observação, reside no curioso elemento disforme localizado na parte central inferior da imagem. A composição da imagem em que os embaixadores exercem papel de protagonistas apresenta a maioria de seus elementos na parte superior. Ao chão, temos apenas o carpete e a referida figura. Trata-se ela do elemento mais representativo dos motivos de *vanitas*, uma caveira. Uma caveira levemente inclinada para a esquerda. Ela está pintada em uma perspectiva visual diversa ao plano geral da imagem, parecendo estar levemente desfigurada e alongada. Em um quadro físico, seria possível verificarmos uma transformação ao nos posicionarmos de modo que a lateral direita do quadro fique mais próxima, enquanto a esquerda mais afastada. Dessa forma a caveira se apresentaria à visão com uma configuração proporcional, permitindo imediato reconhecimento.

O primeiro plano da representação é acompanhado por motivos de *vanitas* tanto no autorretrato de Bailly, quanto no quadro *Thé Ambassadors* de Holbein. Porém neste último o caractere definitivo de *vanitas* se presta a fazer parte de uma possibilidade criativa do artista. Ele acaba por agregar significados e sentidos à imagem com esta realização de um verdadeiro jogo intelectual. Pois dessa forma, o quadro deixa de meramente retratar a figura de dois embaixadores, mas também revela a faceta vaidosa e fútil da ostentação humana, que tão logo será extinta, consumida.

Os chamados jogos intelectuais e o engenho na composição das imagens, como comentado anteriormente, são outra qualidade comum entre as obras de representação visual das *vanitas* e da melancolia. E a característica da erudição, verificada no quadrado mágico e demais relações da *Melencolia I* de Dürer, e fervorosa dedicação ao estudo é um sintoma e/ou causa de melancolia, é uma característica no mínimo implícita nas peças de *vanitas*, sobretudo a julgar pelos exemplos utilizados nessa exposição. A construção emblemática de tais manifestações artísticas é a culminância de um processo reflexivo, da exteriorização

de ideias, conceitos morais, pensamentos, tanto pelos conteúdos abordados, quanto pelos recursos expressivos empregados pelo artista.

A representação artística em formas de expressão não verbais propiciou a consolidação de um particular vocabulário em que as ideias e os significados complexos de cunho moral da sociedade renascentista eram reproduzidos através de específicos recursos pictóricos, alegóricos, metafóricos e simbólicos. As temáticas da *Vanitas* e da Melancolia, especificamente, guardam relação de proximidade no que tange às estruturas do pensamento expressas nas vaidades humanas e, sobretudo na dimensão temporal atrelada ao perecer material. O poema “*Eyes, look no more*” de John Danyel, por exemplo, “sintetiza a relação melancólica por prazeres mundanos como fúteis e transitórios” <sup>22</sup> (HURVITZ, 1996: 76, tradução nossa). O mesmo podemos perceber em um dos conselhos de Burton quando trata da melancolia heroica:

Quando vês uma pessoa bela e bonita, uma mulher graciosa que facilmente amarias, com olhos brilhantes, expressão alegre, uma graça aprazível, que retorce tua alma e aumenta tua concupiscência, pensa contigo que é apenas terra que tu amas, um mero excremento, que assim te vexa, que tanto admira, e tua alma em fúria há de repousar. Tira a pele de sua face, e verás todo horror ali por baixo, aquela beleza são pele, ossos, nervos e tendões superficiais [...] (BURTON, 2013: 314).

A profusão de objetos distribuídos no entorno da melancolia personificada ilustram perfeitamente as vaidades da riqueza e erudição. Esta é considerada uma causa, pois, como bem vimos a contemplação e a dedicação exaustiva aos estudos consome a umidade do cérebro. Já os artigos alusivos à riqueza, simbolizam nos quadros de melancolia os objetos pelos quais o ser humano nutre uma espécie de amor: “os objetos agradáveis [ao amor] são infinitos, sejam com vida, ou sem vida [...] as coisas que amamos são as mais graciosas ao nosso olhar, seja o que for que cause tal paixão”. No entanto, Burton ainda comenta que “quando fixamos um olhar desmedido e deliramos demais por elas, o prazer torna-se dor, traz-nos muita

---

<sup>22</sup> “This poem epitomizes the melancholic regard for worldly pleasures as futile and transient [...]” (HURVITZ, 1996: 76).

tristeza e descontentamento” (BURTON, 2013: 35). O delírio e demasia do olhar para o objeto de desejo nos transmite a ideia de exagero, e de vaidade.

A relação entre o implacável passar do tempo e a consequente finitude de todas as coisas se faz presente nos quadros de Dürer e Behan, de onde podemos inferir que o conhecimento dessa ligação traz à superfície um possível dessas imagens um dos possíveis motivos de tristeza e medo inconsoláveis, capazes de causar melancolia ou no mínimo incitar o humor melancólico. A ampulheta que está inserida em ambas as obras expressamente revela a consciência sobre o tempo. Sobre o aspecto perecível da matéria, que ao transcorrer do tempo está subordinado, sobretudo a inevitável extinção da vida, observamos que na temática das *Vanitas* a caveira é o seu símbolo principal de representação, por contrapor a futilidade das vaidades humanas diante da iminente finitude. A caveira aparece apenas discretamente no quadro de Dürer, encontrada na forma de “sombra de um crânio na face do poliedro” (DANZIGER, 2007:2). No quadro de Behan não verificamos a presença de crânios ou quaisquer outros ossos. No entanto, em outra representação visual de melancolia podemos perceber uma caveira muito evidente:



Figura 12: Domenico Fetti (1589-1623) *Malinconia*, 1620, 179 x 140 m, óleo sobre tela, Gallerie dell'Accademia, Veneza.

A imagem acima é a *Malinconia* do italiano Domenico Fetti. Nas três obras de Melancolia apresentadas, podemos observar que apesar de empregarem diferentes recursos e possibilidades técnicas em suas obras, os três artistas apresentam afinidade na utilização de muitos elementos para representar visualmente o humor melancólico. Notamos que a postura do personagem central guarda semelhança estrutural com a dos quadros anteriores. Em todas elas a mão esquerda sustenta a cabeça, enquanto a direita empunha algum objeto. O olhar é também moroso, pesado, havendo a sensação de uma vagarosidade no passar do tempo, onde a solidão só não se faz definitiva pela presença silenciosa do cachorro no ambiente. A sugestão espacial é a de um lugar desértico, causada pela impressão de um horizonte que se distancia ao fundo. E também notamos a disposição despreocupada de muitos objetos circundando o personagem central. E mais uma vez, os objetos são aqueles que foram apresentados como motivos de *vanitas*, especialmente os livros, a estátua de gesso, a ampulheta e a caveira. Nestes três itens citados temos todas as categorias de objetos de *vanitas* sendo representadas, ou seja, são traçadas referências aos objetos de vaidade, ao tempo e à finitude material. Em Fetti, a imagem da caveira recebe um lugar de destaque, restando totalmente conectada com o personagem melancólico que lhe dedica especial atenção.

Sobre as condições de representação de melancolia na música, que é outra manifestação não verbal e a que mais nos interessa nesse trabalho, discutiremos no capítulo destinado à abordagem de nosso objeto de estudo. Investigaremos como se estabelecem as relações simbólicas, emblemáticas e metafóricas que apresentam significados melancólicos, fazendo ao longo das análises os comentários relativos à dimensão musical sempre que os momentos forem mais oportunos para a discussão. Porém, esse breve esboço que realizamos para demonstrar possibilidades do discurso nas artes visuais é digno de uma nota final. Primeiramente, podemos dizer que as características que analisamos nas representações das artes visuais nos trazem uma perspectiva das manifestações artísticas na renascença europeia, que contempla implicitamente a característica intertextual e multifacetada no discurso artístico. Elas também direcionam para uma percepção da utilização pictórica de elementos que, sendo carregados de sentido

próprio em sua individualidade, conseqüentemente agregam significado na totalidade da obra.

### 3.2 A POESIA ELISABETANA

A representação do temperamento melancólico na poesia inglesa é mais facilmente identificada principalmente pela natureza verbal desta forma de expressão, como poderemos notar nos exemplos que antecedem a discussão acerca dos elementos estruturais da poesia elisabetana. O primeiro exemplo é o poema “*A Charm for a Mad Woman*”, cuja autoria é de Gabriel Harvey (1545-1630), um poeta importante para a consolidação do sistema de versificação inglês, inspirado nos antigos versos gregos e latinos.

#### *A Charm for a Mad Woman*

1 *O heavenly med'cine, panacea high,*  
 2 *Restore this raging woman to her health,*  
 3 *More worth than hugest sums of worldly*  
*wealth,*  
 4 *Exceedingly more worth than any wealth.*  
 5 *O light of grace and reason from the sky,*  
 6 *Illuminate her mad-conceited mind,*  
 7 *And melancholy cease her wits ti blind,*  
 8 *Cease, fearful melancholy, her wits to*  
*blind.*

#### Um encantamento para uma mulher louca

Ó medicina celestial, nobre panaceia,  
 Restaurai esta mulher furiosa à sua saúde,  
 Mais valiosa do que as mais altas quantias da  
 riqueza,  
 Extremamente mais valiosa que qualquer riqueza.  
 Ó luz da graça e razão dos céus,  
 Iluminai sua mente louca e desvairada,  
 E que a melancolia cesse a cegueira do seu espírito,  
 Cessai, melancolia assustadora, a cegueira do seu  
 espírito.

Exemplo 1: *A Charm for a Mad Woman*, de Gabriel Harvey (1545 - 1630). FONTE: Representative Poetry Online (RPO)<sup>23</sup>.

Temos nesse trecho inicial do poema alguns elementos que fazem alusão à melancolia. Primeiramente, isso se dá de forma implícita e sem uma expressão que a remeta de modo definitivo e inquestionável. Pois bem, a estrofe expressa, de modo geral, a existência de um intenso sofrimento causado por uma enfermidade que acaba por debilitar a saúde. Tão intenso é o sofrimento que à restauração da saúde é atribuído valor maior do que o de qualquer riqueza. E inclusive que faz

<sup>23</sup> O Representative Poetry Online é um repositório online de poesia inglesa e francesa vinculado à Universidade de Toronto através da figura de seu editor Ian Lancashire, membro do Departamento de Inglês desta instituição.

clamar aos céus por alento. Também percebemos que a mente é perturbada, recebendo os adjetivos de louca e desvairada<sup>24</sup>. Mas esses elementos que foram elencados, isoladamente abrem margem para ambiguidade. E só constituem de fato parte da ideia de melancolia com a citação que ocorre no momento do dístico final da estrofe, quando ela é definitivamente exposta e mencionada nos dois versos.

A referência à melancolia acontece de forma direta e expressa nas linhas de Harvey. No entanto, observamos que ela também pode estar presente em uma obra independentemente de uma citação explícita da palavra “melancolia”. E nestes casos, podemos notá-la com tanta certeza quanto da outra forma, quando há a referência direta. Vejamos o próximo exemplo:

*Come, Heavy Sleep*

*Vem sono profundo*

|   |  |
|---|--|
| <i>1 Come, heavy Sleep the image of true Death;</i>               | Vem sono profundo, a real imagem da morte;   |
| <i>2 And close up these my weary weeping eyes:</i>                | E fecha esses meus olhos cansados de chorar:   |
| <i>3 Whose spring of tears doth stop my vital<br/>breath,</i>     | Cuja fonte de lágrimas corta meu sopro de vida,<br>E dilacera meu coração com gemidos e suspiros |
| <i>4 And tears my heart with Sorrow's sigh-swoll'n<br/>cries.</i> | de tristeza.   |

Exemplo 2: *Come, Heavy Sleep* de John Dowland. FONTE: *The First Booke of Songes or Ayres* (1597).

As linhas acima estão impregnadas de elementos da melancolia desde o nível mais imediato de análise (em que observamos a presença de expressões como chorar, gemidos, suspiros, tristeza, lágrimas e morte) até um plano mais profundo de interpretação, onde as informações se revelam através de relações mais elaboradas. Inicialmente percebemos que é explícito um sofrimento intenso causado pela privação de sono e uma associação do sono profundo com a verdadeira morte. Em suma a estrofe revela uma melancolia causada pelo abuso de uma das seis coisas não-naturais (sono/vigília). “A vigília, devido aos seis cuidados contínuos, medos, tristezas e cérebro ressecado, é um sintoma que muito crucifica os melancólicos” (BURTON, 2012: 333).

<sup>24</sup> Em nota no repositório virtual, a expressão *mad-conceited* é relacionada a estar possuído por pensamentos imaginários e infundados.

Além do aspecto causal, também podemos notar a presença de sinais típicos da enfermidade. O principal deles é a tristeza como sintoma, que centraliza o discurso e provoca gemidos, suspiros, as lágrimas e o desejo de morte. Esta seria a mais intensa consequência, que ocorre muito raramente e por meio de suicídio, decorrente do desejo de libertação de uma vida de dor e miséria (BURTON, 2011b: 397-406). Mesmo inexistindo uma citação explícita do conceito de melancolia, o breve trecho desta obra faz referência direta com o estado melancólico. Desde os elementos mais imediatamente observados, como o sintoma de tristeza e a causa pela excessiva vigília, até uma dimensão mais implícita, como na caracterização de um sofrimento duradouro e já instituído por hábito, como é típico da enfermidade. Este aspecto pode ser percebido especialmente no segundo verso. A referência aos olhos já “cansados de chorar” dão ao poema uma condição de continuidade temporal, caracterizando a permanência do estado de profunda tristeza.

### 3.2.1 Sistema de Versificação

Um poema só existe em sua grandeza graças à fusão de todos os seus elementos em uma obra única. A combinação entre os vários aspectos, como a fluência rítmica característica do tipo de verso empregado, com o uso ou não de rimas, aliterações, elisões e figuras de linguagem diversas, por exemplo, forma a obra em sua totalidade. E o significado de utilização de cada elemento conduz à construção da obra em sua magnitude. Ainda sobre a complexidade de trama dos elementos na constituição de uma obra, podemos dizer que cada uma delas tem em si mesmas características que as tornam únicas. Mas é inevitável que, mesmo em sua mais peculiar apresentação, tal obra compartilhe referenciais comuns a outras obras de mesma natureza, isto é, tal como as cores são para uma pintura ou o som é para uma música. Independente da técnica utilizada para a pintura, o artista comunica através de cores (obviamente dentre outros elementos): em maior ou menos diversidade; pela combinação delas; pelas formas que assumem; etc. Assim, as características internas de um poema são observáveis através de parâmetros pertencentes a um plano mais amplo, ou seja, o da poesia, cujo processo criativo perpassa pela linguagem verbal e oratória. Assim, pode-se dizer que a palavra, em

suas formas escrita e falada (declamada), constitui um referencial comum a qualquer obra de poesia.

Nesta pesquisa, temos o sistema quantitativo de medida para nortear a abordagem à poesia elisabetana. Deste modo as relações entre os diversos aspectos que compõe cada obra analisada podem ser observados de acordo com alguns critérios bem estabelecidos. Cada verso pode ser subdividido em algumas partes, bem como ser a parte de uma estrutura maior pela sua combinação, ou agrupamento, com outros versos. Primeiramente vamos decompor o verso, estudando suas partes menores, ou seja, as palavras e as sílabas, passando pela constituição dos pés poéticos até o verso formado. Em seguida, trataremos dos tipos de versos encontrados na poesia inglesa, expondo as características particulares de cada um e a formação das estrofes pela combinação de versos. Com a subdivisão dos elementos da poesia em alguns pontos objetivamos meramente uma observação mais intensa de cada um de seus diversos aspectos observáveis.

Os critérios para elaboração dos versos da poesia do renascimento inglês foram influenciados pelas leituras e traduções da literatura grega e latina da antiguidade clássica, especialmente na forma de medir os versos por quantidades, isto é, pelo sistema quantitativo de medida. Esse sistema é basicamente uma abordagem esquemática, que analisa a quantidade de sílabas presentes no verso e a relação entre elas na construção do desenvolvimento rítmico da poesia, observando as propriedades de acentuação das palavras e as durações silábicas (curtas ou longas) como critérios de constituição dos pés poéticos. A partir dessa compreensão inicial é que podemos prosseguir no entendimento formal da poesia elisabetana.

Dentre os tratados de poesia elisabetana que foram publicados na efervescência do tema, consultamos *The Arte of English Poesie* (1589) de George Puttenham, *Observations in the Art of English Poesie* (1602) de Thomas Campion e *A Defense of Rhyme* (1603) de Samuel Daniel. Através deles, entramos em contato com as discussões acerca dos aspectos da versificação e ideias que se consolidaram a partir das primeiras tentativas de utilização do metro inspirado nos antigos gregos e latinos.



Gabriel Harvey (1545 - 1630) se considerava o inventor do hexâmetro<sup>25</sup> inglês, porém ele não estava ciente da existência do trabalho de Thomas More (1478-1535), que meio século antes teria sido o primeiro autor a tentar introduzir na Inglaterra o sistema clássico de versificação por quantidade. Harvey, contudo, foi o chefe de um movimento sistemático de introdução da métrica clássica na poesia inglesa, exercendo alguma influência sobre outros escritores. Dentre eles, destacam-se Drant (1540-1578), Spencer (1552-1599), Sidney (1554-1586) e Webbe (1568-1591). Este último foi um crítico e tradutor bastante respeitado, que ficou muito conhecido pelas inúmeras traduções realizadas de textos de Virgílio e Horácio. Ele é também o responsável pela primeira publicação sobre a poesia inglesa em 1586, com o título *A Discourse of English Poetrie*, seguido por George Gascoigne, um poeta que teve seu livro publicado em 1587 (LANCASTER, 1903: 469).

As ideias de Harvey e seus colaboradores não foram de todo aceitas pelos leitores e críticos da época. Alguns acreditavam que a tentativa de impor o sistema de quantificação grego ao verso inglês feria a liberdade criativa do poeta, que estaria preocupado em acomodar o idioma a uma métrica estrangeira. Samuel Daniel, por exemplo, em sua publicação *A Defense of Rhyme* (1603), não desconsidera o trabalho da quantificação nos versos. Mas, de modo geral, critica a necessidade observada pela utilização das mesmas medidas dos antigos gregos e latinos. Ele não nega seu valor, apenas comenta que tudo tem seu tempo e seu lugar. Portanto, os idiomas clássicos se prestariam a tais medidas e ao sistema de quantificação, enquanto que o inglês por ser estruturalmente diferente deveria seguir regras que observassem as suas especificidades. Daniel ainda alerta que por vezes a necessidade de adaptar as expressões a uma determinada medida pode privar o leitor do deleite em apreciar um poema, que além de comunicar as ideias deve proporcionar prazer ao ouvido (JONES, 1959: 63). Outros autores, porém, consideravam que “depois de o ritmo de um poema estar claramente estabelecido para o ouvido, o leitor instintivamente acomodaria a quantidade de sílabas para as

---

<sup>25</sup> O termo hexâmetro é utilizado para designar um verso constituído de seis pés e, geralmente, refere-se a versos formados por pés iâmbicos. O hexâmetro inglês a que Harvey se considera inventor é ficou conhecido como verso Alexandrino.

demandas do ritmo. Na medida em que isso se torna difícil, o ritmo é ruim” <sup>26</sup> (PARSONS, 1893: 439, tradução nossa). Essa dificuldade de acomodar a quantidade de sílabas ao ritmo de um poema inglês poderia ocorrer pela aplicação de um modelo de referência que foi construído para uma literatura em outro idioma, com diferentes características gramaticais e fonéticas. Segundo Lancaster (1903), nem Drant, nem Webbe e nem Harvey poderiam ser chamado de poetas no sentido estrito da palavra, pois os versos que eles elaboraram para justificar e defender seu sistema de versificação não constituíam um modelo que pudesse afetar seriamente a poesia da época. Ele vai além e comemora que o sistema proposto por Harvey não tenha se estabelecido como referência geral para a criação literária, mencionando a satisfação de Shakespeare não ter sido influenciado a escrever Hamlet em hexâmetros clássicos com a variação adequada de sílabas curtas e longas (LANCASTER, 1903: 468-472).

Apesar da dura crítica que Lancaster registra quanto às tentativas de Harvey, não se pode negar que a literatura clássica influenciou a poesia inglesa significativamente. Temos percebido que o sistema quantitativo de medida dos versos é uma referência bastante sólida na poesia inglesa e, embora se construa sobre as mesmas bases, apresenta suas características particulares. Por exemplo, esse esquema em que a constituição e classificação dos versos ocorriam em função da subdivisão em pés poéticos, quando adaptado ao inglês observou o limite de três sílabas para a formação dos pés. Enquanto isso, na poesia latina os pés eram compostos por até cinco sílabas. Um dos motivos para esta distinção seria justamente devido a diferenças existentes entre os idiomas clássicos e a língua inglesa, principalmente porque o inglês apresenta grande quantidade de palavras monossílabas e dissílabas. Outra razão das justificativas para esses ajustamentos seria porque os pés maiores poderiam ser facilmente subdivididos em pés menores. Portanto, na poesia inglesa não são encontrados pés de até cinco sílabas. Os pés são divididos somente em dois grupos, a saber, os pés formados por duas e por três sílabas.

---

<sup>26</sup> “[...] after the rhythm of a poem is clearly established to the ear, the reader instinctively accommodates the quantity (time) of the syllables to the demands of the rhythm. In so far as it is difficult to do this, the rhythm is bad” (PARSONS, 1893: 439).

A sílaba é a menor unidade significativa identificada para formar um verso. Ela é dotada de duas propriedades importantes, ou seja, duração e intensidade. Esta corresponde especificamente à acentuação das sílabas tônicas e átonas que formam as palavras. A duração, por sua vez, diz respeito à sonoridade das sílabas em função do tempo. Estas duas propriedades seriam importantes porque a caracterização dos pés poéticos, pois estes são formados a partir de um agrupamento de sílabas. Segundo Goldstein, o sistema quantitativo “considerava a alternância entre sílabas longas e sílabas breves e com o passar do tempo, em vez de duração, passou-se ao critério de intensidade, isto é, a alternância entre sílabas acentuadas e não acentuadas” (GOLDSTEIN, 2005: 18). No entanto, esta separação cronológica de consideração, em um primeiro momento das durações e em seguida das intensidades (ou acentos), não queda clara nos tratados que versam sobre a poesia dos séculos XVI e XVII, ocorrendo diversas vezes uma alternância do grau de relevância atribuído a uma característica e a outra para a classificação dos pés poéticos.

Um dos grandes desafios, senão o maior deles, no estudo da poesia elisabetana foi compreender em que consiste efetivamente a recorrente oposição entre acento e duração enquanto referências para a constituição dos pés e versos no sistema quantitativo. Muitos são os pontos de concordância entre os artistas da poesia inglesa. No entanto, há uma ambiguidade quando o assunto é o parâmetro relevante para a caracterização dos pés poéticos. Alguns autores alegavam que o verso era formado pela acentuação, outros que ele era formado pela duração e, ainda, havia os que consideravam o verso formado em parte pela acentuação e em parte pela duração.

Quanto a esses dois aspectos, mais especificamente a duração, Campion e Puttenham apresentam um conceito bastante importante para a poesia do período, a proporção. Conceito este que não se restringe às ideias sobre poesia, mas transmite nos seus discursos, uma perspectiva de entendimento da beleza nas artes e também uma visão de mundo de uma forma geral. Para Campion, o mundo é feito de “simetria e proporção” <sup>27</sup> e, assim sendo, a música e poesia também, como sabiamente observaram os antigos gregos e romanos (CAMPION, 1602: 1, tradução

---

<sup>27</sup> “The world is made by Simmetry and proportion...” (CAMPION, 1602: 1).

nossa). Em sua obra, Puttenham comenta sobre a importância da proporção para a beleza e perfeição das coisas (PUTTENHAM, 1589: 78) e chama atenção que dos três capítulos que compõe o trabalho, o segundo é intitulado *Of Proportion Poetical*. Este capítulo trata claramente do que ficou conhecido como o sistema quantitativo. Obervamos que o tratado deste autor também foi utilizado como fonte primária em uma investigação sobre afeto e retórica por Fernando Marín Corbí. O artigo relaciona música e poesia a partir de publicações de diversos autores para o estudo de gestos e figuras retóricas na música renascentista. Teremos a oportunidade de apreciar as considerações de Corbí mais adiante, quando direcionarmos a discussão para a música de Dowland. Mas para o momento, consideramos importante mencionar essa informação que corrobora nosso entendimento de que os valores simetria e proporcionalidade apresentados nos tratados de poesia se estendem às outras artes. Enquanto Puttenham escreve sobre a forma de pronúncia das sílabas, que pode ser feita rapidamente ou lentamente e correspondem ao parâmetro das durações silábicas como curtas ou longas (PUTTENHAM, 1589: 82-3), Champion estabelece um valor para mensurá-las através de uma proporção, onde o valor de uma sílaba longa é equivalente ao de duas sílabas curtas (CAMPION, 1601: 2). O mesmo não verificamos com relação à acentuação, pois esta não pode ser mensurada por um padrão de referência assim como a duração, pelo tempo.

Como já pudemos notar, duração e acento apresentaram equivalência para a caracterização dos pés e versos. E independentemente da diferença que haja entre estes dois conceitos, eles podem afetar a estrutura do verso apenas em uma abordagem técnica e analítica, não necessariamente afetando o som das sílabas e/ou palavras sempre que a comparação for feita em condições bem definidas. Em outras palavras, era muito comum que as sílabas longas fossem enfatizadas com o acento tônico, enquanto as curtas deveriam acontecer sem a ênfase. Portanto, marcar a proporção silábica, considerando as durações longas e curtas, seria a mesma coisa que marcar a acentuação. Thomas Champion expande essa consideração para além da arte da poesia, relacionando-a com a música: “Não há nada mais ofensivo ao ouvido do que colocar uma nota [musical] curta em uma sílaba longa; ou em uma sílaba curta, uma nota longa” <sup>28</sup> (CAMPION, 1602: 1,

---

<sup>28</sup> “[...] there is nothing more offensive to the eare then to place a long syllable with a short note, or a short syllable with a long note [...]” (CAMPION, 1602: 1).

tradução nossa). Ou seja, apesar das particularidades verificadas em cada aspecto, é desejável que ocorra uma afinidade entre eles para um bom estabelecimento rítmico do verso. Aliás, os pés poéticos apresentam maior valor para a observação da declamação de poesia. Para a observação analítica, efetivamente interessa considerar a quantidade de sílabas que compõe os versos. E nesse sentido, os versos decassílabos são os mais admiráveis na poesia inglesa, especialmente os que observam a tendência rítmica dos iâmbicos.

### 3.2.2 Tipos de Versos Ingleses

Os versos da poesia elisabetana podem ser categorizados principalmente pela observação dos tipos de pés e pela quantidade de sílabas que o compõe. O número de pés contabilizados classifica o verso em sua respectiva espécie, de modo que um verso formado por três pés é considerado um verso de terceira espécie, um verso formado por cinco pés é um verso de quinta espécie e assim sucessivamente. Já quanto ao tipo de pés, temos quatro versos principais. Nos tratados consultados, observamos uma unanimidade na forma de marcação das sílabas curtas e longas (ou desacentuadas e acentuadas), respectivamente pelos sinais “U” e “\_\_”. Os autores concordam igualmente em descrever os principais tipos de pés e, conseqüentemente, os tipos de versos, já que eles recebem uma nomenclatura correspondente aos pés que os caracterizam.

Os pés formados por duas sílabas são basicamente de três tipos: iambico, cuja configuração compreende uma sílaba breve seguida de uma longa (U \_\_); troqueus, com a constituição oposta aos iâmbicos, isto é, uma sílaba longa seguida de uma breve (\_\_ U); espondeus, formado por duas sílabas longas (\_\_ \_\_); e ainda um quarto tipo de pé poético, apresentado por Puttenham em seu tratado como pírrico. Este pé é composto de duas sílabas breves (U U) (PUTTENHAM, 1589: 82). Quanto aos pés constituídos por três sílabas, os poetas ingleses consideram principalmente: o anapesto (U U \_\_); o dátilo (\_\_ U U); e o tríbraco, cuja configuração apresenta três sílabas curtas (U U U) e podemos verificar na figura a seguir:

| Pés de duas sílabas |                               |                   |
|---------------------|-------------------------------|-------------------|
| <i>Iambick:</i>     | <i>U</i> <i>—</i>             | <i>reuenge.</i>   |
| <i>Trochaick:</i>   | <i>—</i> <i>U</i> as          | <i>Beawtie.</i>   |
| <i>Sponde:</i>      | <i>—</i> <i>—</i>             | <i>constant.</i>  |
| Pés de três sílabas |                               |                   |
| <i>Tribrack:</i>    | <i>U</i> <i>U</i> <i>U</i>    | <i>miserie.</i>   |
| <i>Anapestick:</i>  | <i>U</i> <i>U</i> <i>—</i> as | <i>miseriies.</i> |
| <i>Dactile:</i>     | <i>—</i> <i>U</i> <i>U</i>    | <i>Destenie.</i>  |

Figura 13: Pés formados por duas e três sílabas. FONTE: CAMPION (1602).

Destes pés apresentados, Campion considera os pés iâmbico e troqueu os dois principais. Destes dois, poderiam ser encontradas as outras combinações (CAMPION, 1602). Os demais pés apresentam menor ocorrência nos versos quando em comparação a esses dois principais, sobretudo os pés pírrico e tríbraco, pois um verso jamais poderia ser formado sem a ocorrência de sílabas acentuadas, ou longas. No seu tratado, Campion descreve alguns tipos de versos ingleses, que são construídos pela utilização dos pés poéticos em posições específicas ao longo do verso.

Entre os versos considerados líricos, Campion cita três diferentes tipos que são o troqueu, o sáfico e o hendecassílabo. Eles apresentam afinidade entre si devido a maior utilização de pés trocaicos em sua formação. Este último é o verso formado por onze sílabas, que então apresenta variação especialmente no último pé. Os versos sáficos diferem dos troqueus unicamente pela exigência de apresentar um pé espondeico na primeira posição (CAMPION, 1602, cap.8).

O troqueu é o verso que admite no primeiro pé a colocação do troqueu, espondeu ou o iambo, mas todos os demais devem ser pés troqueus:

Song

- 1 *Why so pale and wan, fond Lover?*  
 2 *Prithee why so pale?*  
 3 *Will, when looking well can't move her,*  
 4 *Looking ill prevail?*  
 5 *Prithee why so pale?*

Exemplo 3: John Suckling (1609-1642). FONTE: RPO.

O verso do tipo troqueu tem no mínimo dois pés. Porém, os versos mais comuns dessa categoria eram formados por quatro a dez sílabas. Verificamos anteriormente que os pés poéticos ingleses são compostos de duas ou três sílabas, sendo que o pé trocaico, característico deste verso é dissílabo, com a composição oposta ao iâmbico, ou seja, sílaba acentuada seguida de desacentuada (\_\_\_ U). Sendo assim, a forma desse verso quando ele apresenta cinco sílabas implica na permissão de alguma forma de modificação com relação ao verso puro. De fato, existe uma forma de licença específica que é relacionada aos versos trocaicos. É a opção de se poder cortar/omitir parte do pé de conclusão do verso. Os pés que recebem a utilização desse recurso são denominados cataléticos. Isso é permitido em troqueus de segunda, quarta e sexta espécies, proporcionando a elaboração de linhas com três, cinco e sete sílabas. O poema de Suckling, exposto acima, demonstra o efeito desta licença em seus versos 2, 4 e 5:

\_\_\_ U    \_\_\_ U    \_\_\_ U  
*Looking ill prevail?*  
 \_\_\_ U    \_\_\_ U    \_\_\_ U  
*Prithee why so pale?*

Exemplo 4: Song de John Suckling, versos 4 e 5.

Conforme a ilustração, percebemos que na localização da parte breve correspondente ao terceiro pé do verso não há uma sílaba a ser pronunciada. Desta forma, o verso de terceira espécie é formado por cinco sílabas. Este exemplo demonstra como, na prática, a quantidade de sílabas é mais efetiva para a caracterização dos versos do que a qualidade dos pés. Logo abaixo, temos uma demonstração da forma mais curta indicada para o verso troqueu:

— U — U  
 Sullen moans,  
 — U — U  
 Hollow groans,

Exemplo 5: Verso troqueu de três sílabas em *Ode on St. Cecilia's Day*, de Alexandre Pope (1688-1744). FONTE: RPO.

Devido às características e ao efeito do pé trocaico, na poesia inglesa esse verso não é tão encontrado quanto o verso iâmbico na forma pura. O verso iâmbico é caracterizado pela presença predominante de pés poéticos do tipo iâmbico, cuja configuração é “U —”. O lugar de respiração natural no iâmbico inglês seria a última sílaba do segundo pé. Porém, às vezes isso pode ser alterado e a respiração acontecer na primeira sílaba o terceiro pé, por exemplo (CAMPION, 1602: cap.4). E, além disso, podem ocorrer mais do que uma respiração no verso.

Os versos desta classificação podem ser encontrados em várias extensões, ou seja, tem-se conhecimento de versos iâmbico de diversas espécies, sendo o mais curto formado por apenas um pé e o mais longo contendo até sete pés, ou quatorze sílabas. O dímetro iâmbico é formado por dois pés e mais uma sílaba. No primeiro pé podem ser utilizados os mesmos que do verso troqueu; e na segunda posição, o troqueu ou o tríbraco, de modo que a última sílaba seja desacentuada. Segundo Campion este é um tipo de versão bastante utilizado na poesia elisabetana. No entanto, a composição mais favorável para um bom efeito sonoro para versos de pés iâmbicos é o verso decassílabo, ou pentâmetro.

#### *The Steel Glass*

*O knights, O squires, O gentle bloods yborn,  
 You were not born all only for yourselves:  
 Your country claims some part of all your pains.  
 There should you live, and therein should you toil  
 To hold up right and banish cruel wrong,  
 To help the poor, to bridle back the rich,  
 To punish vice, and virtue to advance,  
 To see God serv'd and Belzebub suppres'd.*

Exemplo 6: *The Stell Glass*, de George Gascoigne (1534-1577). FONTE: RPO.



O pequeno poema acima demonstra perfeitamente a caracterização dos versos iâmbicos pela regularidade no emprego dos pés deste tipo. No verso “*To help the poor, to bridle back the rich*”, a vírgula colocada após a palavra “*poor*” sinaliza formalmente a respiração do verso ao final do segundo pé poético. Além disso, podemos notar que os versos são todos de quinta espécie. Porém não são raras as ocasiões em que poemas tenham versos de diferentes espécies combinados em uma estrofe. Vejamos a seguir um trecho do poema “*Farewell to Love*” de John Donne. Nesses quatro versos do poema podemos perceber a alternância entre versos de quatro pés e versos de um pé:

*As men | do when | the sum | mer's sun*  
*Grows great,*  
*Though I | admire | their great | ness shun*  
*their heat.*

Exemplo 7: Versos iâmbicos de diferentes espécies. FONTE: RPO.

Este tratamento à estrofe ao permitir que ela seja composta com versos de diferentes espécies ocorre também com os outros versos. Mas a observação sobre esse tratamento é apenas uma das possibilidades que podem ser realizadas com os demais tipos de versos. A esse respeito, as linhas acima permitem que façamos outros comentários pertinentes. Por exemplo, este trecho do poema de Donne demonstra que versos mais e menos extensos podem ser combinados em uma mesma estrofe de forma inteligível e proporcional, causando bom efeito sonoro em declamação. Outra possibilidade de interpretação para os versos acima é considerar a composição de apenas dois versos decassílabos:

*As men | do when | the sum | mer's sun | Grows great,*  
*Though I | admire | their great | ness shun | their heat.*

Exemplo 8: Outra possibilidade de interpretação dos versos.

A maioria dos versos pode ser expressos em mais de uma forma, e são poucos os que não podem ser expressos de várias maneiras, graças a diferentes ênfases ou delineamentos interpretativos que podem ser realizadas pelo orador. Na segunda e quarta linhas do poema, respectivamente “*Grows great*” e “*their heat*”, os dois versos são formados por apenas um pé de duas sílabas. E eles podem

funcionar como dois espondeus, ou seja, seriam pés com duas sílabas acentuadas/longas: “\_\_ \_\_”. George Puttenham comenta sobre as boas proporções da poesia em sua publicação. Para ele, o verso mais curto deveria ter o mínimo de quatro sílabas e o mais longo doze. Mas Puttenham, apesar disso, admite que seja um verso, a linha formada por apenas duas sílabas, embora muitos discordem alegando que o verso de duas sílabas seria apenas um pé e não um verso (PUTTENHAM, 1589, 84). Nossa hipótese é que após o contexto rítmico dos pés iâmbicos estar estabelecido ao ouvido, estes versos de apenas um pé apresentam um efeito coerente, concorrendo para a ideia de que após “o ritmo de um poema estar claramente estabelecido para o ouvido [no caso, pelos versos precedentes], o leitor instintivamente acomoda a quantidade de sílabas para as demandas do ritmo”<sup>29</sup> (PARSONS, 1893: 439).

Apesar de pretendermos apresentar apenas de modo geral as características desse verso, comentamos algumas situações particulares como essa. Tais situações demonstram principalmente que o poeta não fica preso a regras estritas em seu processo criativo. Ao contrário, percebemos que um poema e seus versos estão sujeitos a um determinado efeito desejado pelo espírito criativo do poeta, e não a um conjunto de regras simplesmente. Thomas Campion considera importante que quando o verso for decassílabo sejam mantidos os pés iâmbicos necessariamente na 3ª e 5ª posições do verso. Podendo-se na 1ª, 2ª e 4ª, usar um pé espondeu, um tríbraco ou um dátilo. Mais raramente pode-se utilizar a substituição por um pé anapesto, mas apenas na 2ª ou 4ª posições do verso. Este artifício de substituição de pés ocorre também com os outros tipos de versos e nesses casos eles são chamados versos licenciados, ao contrario dos versos puros que são compostos exclusivamente pelos mesmos pés<sup>30</sup>. Os pés de três sílabas seriam menos utilizados na poesia inglesa em virtude da própria língua que apresenta muitas palavras monossílabas e dissílabas (CAMPION, 1602, cap.10).

<sup>29</sup> “...the rhythm of a poem is clearly established to the ear, the reader instinctively accommodates the quantity (time) of the syllables to the demands of the rhythm.” (PARSONS, 1893: 439).

<sup>30</sup> “The pure lambick in English needes small demonstration, because it consists simply of lambick feete, but our lambick licentiate offers it selfe to a farther consideration; for in the third and fift place we must of force hold the lambick foote, in the first, second, and fourth place we may use a Spondee or lambick and sometime a Tribracke or Dactile, but rarely an Anapestick foote, and that in the second or fourth place” (CAMPION, 1602: cap.4).

Estes versos decassílabos em pés iâmbicos são conhecidos como “pentâmetros iâmbicos” e são versos muito apreciados pelos poetas elisabetanos.

*Fie, Pleasure, Fie!*

*Fie pleasure, fie! Thou cloyest me with delight,  
Thou fill'st my mouth with sweetmeats overmuch;  
I wallow still in joy both day and night:  
I deem, I dream, I do, I taste, I touch,  
No thing but all that smells of perfect bliss;  
Fie pleasure, fie! I cannot like of this.*

*Lo, pleasure, lo! Lo thus I lead a life  
That laughs for joy, and trembleth oft for dread;  
Thy pangs are such as call for change's knife  
To cut the twist, or else to stretch the thread,  
Which holds yfeer the bundle of my bliss:  
Fie, pleasure, fie! I dare not trust to this.*

Exemplo 9: *Fie, Pleasure, Fie!*, de George Gascoigne (1534-1577).

O que o hexâmetro dáctilo representava aos gregos, o pentâmetro iâmbico representava para os ingleses, ou seja, era o tipo de verso predileto, o mais imponente em que um poema inglês poderia ser escrito. Quanto às permissões de utilização de outros pés no pentâmetro iâmbico, Campion enfatiza a obrigatoriedade de se manter a nona sílaba não acentuada, seguida da décima acentuada. Ou seja, pés diferentes podem ocorrer em qualquer posição destes versos, com exceção do último pé.

O elegíaco é descrito como um verso decassílabo em que a primeira parte tem o ritmo iâmbico e a segunda o ritmo trocaico. Cada uma das duas partes contém, então, um dímetro e mais uma sílaba (CAMPION, 1602, cap.7):

U \_ U \_ U \_ U \_ U \_  
Not hope of pittie | now nor vaine redresse

Exemplo 10: Exemplo de verso elegíaco. FONTE: CAMPION (1602).

O segundo dímetro troqueou confere maior velocidade ao final do verso. Assim, embora Campion considere que o desenvolvimento rítmico dos elegíacos difere dos pentâmetros iâmbicos (pois nestes a respiração acontece após a quarta ou sexta sílabas, e não na quinta), percebemos que eles apresentam exatamente a mesma configuração dos pentâmetros iâmbicos tradicionais, residindo a diferença apenas na cesura.

Estes versos sobre os quais discutimos brevemente foram citados por Campion como os mais encontrados na poesia inglesa, podendo ocorrer em diversas combinações na constituição das estrofes. Estas devem apresentar em média quatro, cinco ou seis versos, embora também sejam elaboradas com até onze linhas. De acordo com Puttenham, uma estrofe formada por quatro versos contem em si mesma material suficiente para que seja percebida como uma unidade dotada de sentido completo<sup>31</sup>. Mas as de seis versos parecem ainda mais completas. Estas são bastante usuais e, além de mais bonitas visualmente, são também mais agradáveis auditivamente (PUTTENHAM, 1589:79-80). Uma combinação especial aparece no poema *The Faerie Queene* de Edmund Spenser, publicado em 1590. O poema é construído com uma versificação baseada na “*ottava rima*”, uma estrutura muito difundida na poesia italiana, com exemplos magníficos na obra de Ariosto (*Orlando Furioso*-1532) e Tasso (*Gerusalemme Liberata*-1581) em que as estrofes são compostas de oito versos. No entanto, ao invés de oito linhas, a estrofe de Spenser é composta por nove. As primeiras oito linhas são pentâmetros iâmbicos e a nona um hexâmetro (verso Alexandrino). Esta estrutura se tornou muito popular em muitos dos poetas ingleses posteriores (como Hums, Byron, Shelley e Keats) e era conhecida como a “estrofe Spenseriana” em função de ter sido desenvolvida por Edmund Spenser em 1590 em *The Faerie Queene* (BALDWIN, 1892: 232-246).

As estrofes podem conter versos do mesmo tipo em que alguns sejam puros e outros licenciados ou em diferentes espécies, inclusive com as duas características ocorrendo na mesma estrofe. No exemplo a seguir podemos verificar diversas características sobre o assunto da combinação dos versos em estrofe ao analisarmos a primeira estrofe de *Come Againe* de John Dowland:

---

<sup>31</sup> Embora o mais comum seja que tal sentido em um poema seja conquistado na complementaridade com as estrofes seguintes (PUTTENHAM, 1589:79-80).

Come again:  
 Sweet love | doth now | envite,  
 Thy gra | ces that | refraine,  
 To do | me due | delight,  
 To see, | to heare, | to touch, | to kiss, | to die,  
 With thee | againe | in swee | test sim | phathy.

Exemplo 11: Primeira estrofe de *Come Again*, de John Dowland. FONTE: DOWLAND (1597).

Nas linhas acima podemos inicialmente verificar a constituição de uma estrofe com seis versos, cuja combinação apresenta variedade em alguns parâmetros. A ocorrência de versos de diferentes espécies nesta estrofe observa a ressalva de Puttenham para não ferir a proporcionalidade, que é um valor desejável para a beleza das coisas, sobretudo da forma nas artes de acordo com a visão de Campion e Puttenham, por exemplo. O aumento de pés a formar os versos acontece de forma gradual na medida em que o primeiro verso é composto por três sílabas; o segundo, terceiro e quarto contém seis sílabas; e os dois últimos com dez.

Depois de termos verificado as partes que constituem os versos, como eles são caracterizados no sistema quantitativo e algumas possibilidades de combinações estróficas, passaremos a discutir algumas características que não são específicas à constituição do verso, como o são as sílabas e os pés poéticos, por exemplo. Elas podem ou não estar presentes no verso e geralmente são utilizadas pela necessidade criativa do poeta, com o propósito de gerar um determinado efeito sonoro ao poema, como é caso das aliterações e das rimas. São elementos que, embora não sejam imprescindíveis para a existência de um verso ou mesmo um poema, apresentam-se como recursos especiais à expressão das ideias. Desses elementos especificamente, a rima é o elemento mais polêmico da poesia elisabetana dentre os que serão listados a seguir nesta seção do trabalho.

O tema das rimas rendeu uma publicação por parte do poeta e crítico Samuel Daniel literalmente em sua defesa, posto que o título da mesma é “*A Defense to Rime*”. Sua publicação em 1603 é uma resposta especialmente a algumas considerações que Campion escrevera um ano antes em seu tratado, iniciando uma discussão que de fato teve continuidade (LANCASTER, 1903: 241). Campion comenta que a rima é um recurso que deve ser usado com moderação porque se

trata de um efeito figurativo que pode ferir o ouvido como uma tediosa afetação (CAMPION, 1602: cap. 2). Daniel, ao contrário, considera a rima “uma excelência adicionada a este trabalho de medida [a métrica poética] e uma harmonia muito mais feliz do que qualquer proporção antiga jamais poderia nos mostrar” <sup>32</sup> (JONES, 1959: 63). Como foi dito anteriormente, Daniel não desconsidera o trabalho da quantificação nos versos. Ele reconhece essa prática como legítima, mas coloca a rima como um recurso para a adição de efeito incomparavelmente mobilizador. Em sua avaliação a métrica é parte constituinte do verso por sua particular forma de expressão: “Todo verso é apenas um quadro de palavras confinado dentro de certa medida, sendo diferente do discurso comum [em prosa]...” <sup>33</sup> (JONES, 1959: 63). Mas, para ele, a rima é que tem dimensão artística. Ao invés de uma afetação tediosa, Daniel denomina a rima como uma concordância sonora nas últimas sílabas de vários versos, dando ao ouvido um eco delicioso e à memória uma impressão mais profunda do que está sendo apresentado (JONES, 1959: 64).

Alguns autores não consideram a rima como uma parte constituinte dos versos e suas combinações, sendo ela referida como uma parte ornamental que corresponde à sonoridade comum na terminação das sílabas e palavras entre diferentes versos (CAMPION, 1602: cap. 2). George Puttenham, por outro lado, confere importância à rima de modo semelhante a Daniel. Ele também considera a rima acima da métrica para o verso. A preferência é por rimas ricas e pesadas, e por isso as monossílabas são especialmente desejáveis para finalizar a linha, pois proporcionam um repouso em acento agudo, que geralmente não é encontrado nas polissílabas. A essas rimas ricas e pesadas, correspondem as que acontecem na última sílaba da palavra e deveriam ser claramente audíveis. Quando na penúltima sílaba, são mais leves e menos agradáveis, na antepenúltima são as menos agradáveis de todas e fazem o verso leve e trivial (STEIN, 1942: 676). Percebemos que em muitas peças de vários poetas elisabetanos procede na mesma preferência citada por Puttenham, onde as rimas acontecem na última sílaba das palavras. Abaixo vejamos algumas situações:

<sup>32</sup> “And for our Rhyme (which is an excellency added to this work of measure, and a harmony far happier than any proportion antiquity could ever shew us)...” (JONES, 1959: 63).

<sup>33</sup> “All verse is but a frame of words confined within certain measure” (JONES, 1959: 63).

The Bait

*Come live with me, and be my love,  
And we will some new pleasures prove  
Of golden sands, and crystal brooks,  
With silken lines, and silver hooks.*

*There will the river whispering run  
Warm'd by thy eyes, more than the sun;  
And there the 'enamour'd fish will stay,  
Begging themselves they may betray.*

Exemplo 12: *The Bait*, de John Donne (1572-1631). FONTE: RPO.

No trecho acima, temos as duas primeiras estrofes de um poema de John Donne (1572-1631). As estrofes, formadas pela combinação de quatro versos, exemplificam uma das formas mais comuns de apresentação da rima. Elas estão agrupadas em dísticos, também chamados *couplets*, ou seja, aos pares em linhas imediatas. Outra combinação bastante usual da rima em estrofes com versos pares é através da alternância entre linhas, onde o primeiro verso rima com terceiro e segundo rima com quarto. Nas estrofes com seis versos, que Puttenham considera muito nobres, este procedimento combina as rimas de modo que o primeiro verso pode rimar com o terceiro e quinto, ao passo que o segundo rima com o quarto e sexto:

*Musophilus: Containing A General Defence Of All Learning*

*Power above powers, O heavenly eloquence,  
That with the strong rein of commanding words  
Dost manage, guide, and master th' eminence  
Of men's affections more than all their swords:  
Shall we not offer to thy excellence  
The richest treasure that our wit affords?*

*Thou that canst do much more with one poor pen  
Than all the powers of princes can effect,  
And draw, divert, dispose, and fashion men  
Better than force or rigour can direct:  
Should we this ornament of glory then,*

*As th' unmaterial fruits of shades, neglect?*

Exemplo 13: *Musophilus: Containing A General Defence Of All Learning*, de Samuel Daniel (1562-1619). FONTE: RPO.

Muitas são as possibilidades de se combinar as rimas nas estrofes. Aqui apresentamos apenas alguns exemplos para demonstrar as situações mais comumente empregadas pelos poetas elisabetanos. A seguir, podemos observar as combinações de rimas que podem ser feitas nos versos de quatro a sete versos num esquema gráfico encontrado no tratado de Puttenham. A visualização é bastante objetiva e clara na demonstração de quais linhas contém a combinação de rimas. Outra maneira de indicar uma combinação de rimas na estrofe é através de letras, onde a letras iguais correspondem versos com terminações rimadas. Por exemplo, em *The Bait* de Donne, as estrofes apresentadas são descritas como estrofes AABB, devido à combinação das rimas, em que o primeiro verso rima com o segundo, e o terceiro rima com o quarto. Esta estrutura AABB, é demonstrada graficamente por Puttenham como:

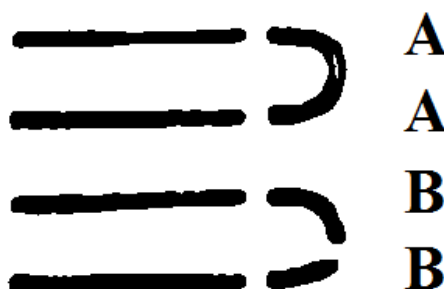


Figura 14: Esquema gráfico para sinalização de estrofes de rimas AABB. FONTE: PUTTENHAM (1589).

Podemos verificar com clareza que cada uma das linhas representa um verso da estrofe. Na continuidade das linhas, à direita, formam-se arcos que indicam quais são os versos que se relacionam em rimas. Analisemos mais algumas formações que estão expostas no tratado. Para as estrofes com quatro versos, as combinações são as seguintes:



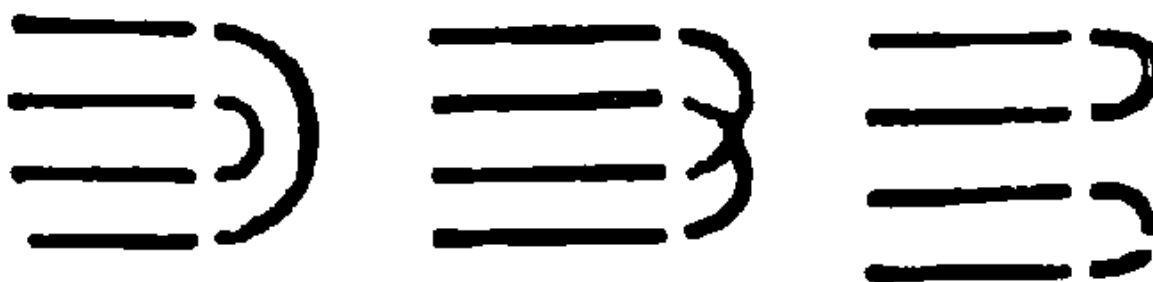


Figura 15: Estrofes com quatro versos e disposição das rimas. FONTE: PUTTENHAM (1589).

Na imagem acima observamos as diferentes possibilidades de agrupamento da rima. Respectivamente, correspondem a estrofes de configuração rimada ABBA, ABAB e AABB. Esta última, como já foi mencionado, é uma combinação em dísticos ou aos pares. A segunda fórmula contém rimas cruzadas, enquanto o primeiro modelo apresenta uma rima entre duas rimas externas. É importante comentar que as fórmulas que Puttenham expõe em seu tratado são fundamentadas pelo conceito de proporção, que o autor considera muito importante para a beleza das coisas. Ele comenta que a matemática é uma ciência em que todas as coisas só podem ser observadas tendo-se a proporção como parâmetro e que em Teologia os doutores explicam que Deus fez o mundo observando números, pesos e medidas, em outras palavras, a proporção está presente em todas as coisas do mundo desde a criação (PUTTENHAM, 1589: 78). Então, perceberemos também nas imagens sobre as combinações de rimas em estrofes de cinco, seis, e sete sílabas uma regularidade a manter a relação entre os finais de versos que constituem as rimas.

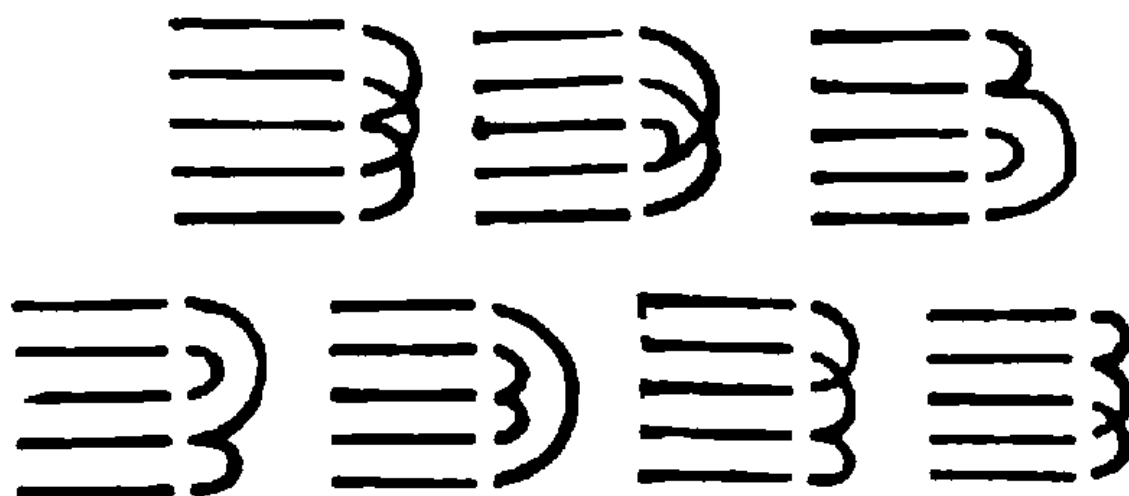


Figura 16: Estrofes com cinco versos e disposição das rimas. FONTE: PUTTENHAM (1589).

As estrofes de cinco versos que apresentam as boas proporções de rimas segundo Puttenham seriam as expostas acima. Já para as estrofes de seis versos, dez são as possibilidades de combinação:

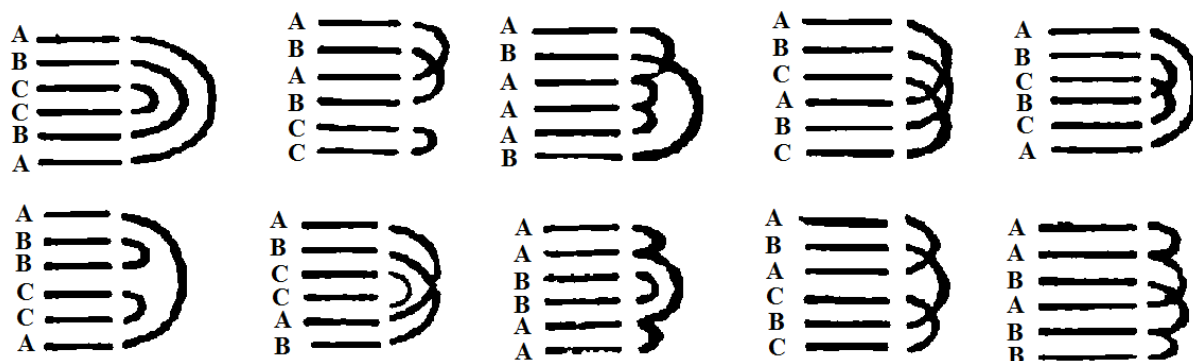


Figura 17: Estrofes com seis versos e disposição das rimas. FONTE: PUTTENHAM (1589).

Nas estrofes formadas por seis versos, percebemos que Puttenham admite em algumas formações a presença de três terminações diferentes de rimas, representadas pelas letras A, B e C. Encerrando estas demonstrações, abaixo temos as oito fórmulas que Puttenham expõe no trabalho.

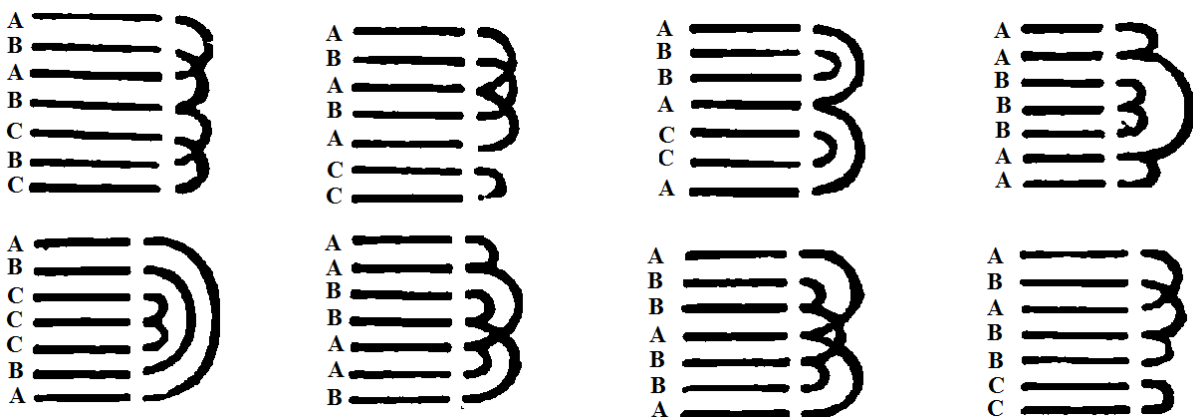


Figura 18: Estrofes com sete versos e disposição das rimas. FONTE: PUTTENHAM (1589).

Com estes modelos, Puttenham demonstra que as rimas são trabalhadas de forma semelhante, independentemente da quantidade de versos que estão agrupados em uma estrofe ou da variedade de terminações (A, B C). As rimas acontecem de maneira direta, em pares imediatos, cruzadas, ou em distâncias maiores, permitindo que outras rimas ocorram entre ela, como verificamos nos exemplos gráficos. Seria possível o arranjo de três tipos de terminações em formas diferentes como, por exemplo, estrofes de seis versos com a disposição ABAABC.

Esta estrutura não é demonstrada por Puttenham, tratando-se de uma forma menos regular e proporcional. Vejamos abaixo um poema que é construído com uma forma menos regular na disposição das rimas, além de ter outras características interessantes de comentar sobre as rimas na poesia elisabetana.

*See, See, Mine Own Sweet Jewel*

*See, see, mine own sweet jewel,  
See what I have here for my darling:  
A robin-redbreast and a starling.  
These I give both, in hope to move thee  
And yet thou say'st I do not love thee.*

Exemplo 14: *See, See, Mine Own Sweet Jewel*, de Thomas Morley (1556 – 1602). FONTE: POR.

Este pequeno poema de Morley apresenta as rimas num esquema ABBCC. O primeiro verso não tem relação de rima com os demais e apresenta um metro diferente e os quatro seguintes estão combinados em dísticos. Outro aspecto das rimas que podemos observar nessa peça é o acontecimento de mais de uma sílaba rimada no final dos versos. Esse procedimento é conhecido como “rima dupla”. Shakespeare compôs uma estrofe inteira construída com rimas duplas em *The Rape of Lucrece* (1594):

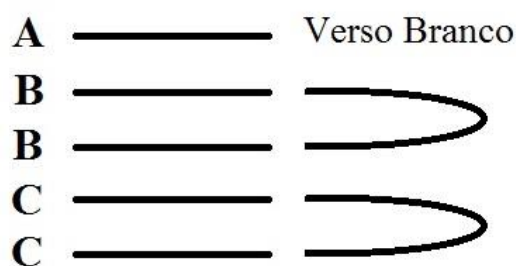
*The Rape of Lucrece*

*1 Besides the life and feeling of her passion  
2 She hoards to spend when he is by to hear her  
3 When sighs and groans and tears may grace the fashion  
4 Of her disgrace the better so to clear her  
5 From that suspicion which the world might bear her  
6 To shun this blot she would not blot the letter  
7 With words till action might become them better*

Exemplo 15: *The Rape of Lucrece* de Willam Shakespeare (1564 - 1616). FONTE: RPO.

Como podemos observar, as rimas não acontecem apenas na última, ou na penúltima sílabas dos versos, mas em ambas simultaneamente. Por exemplo, as duas últimas sílabas do verso 4 rimam com as duas últimas do verso 5: “*clear her*” e “*bear her*”.

Os diferentes tratamentos da rima aqui expostos demonstram que este é um recurso expressivo da arte de poesia que pode proporcionar diversos efeitos. Quando um verso disposto em uma estrofe não é rimado é chamado de “*blank verse*” (verso branco) e este tipo também tende a um determinado efeito, tal como o verso rimado. Um dos principais efeitos de versos não rimados é permitir maior variedade de colocação das pausas ao longo dos versos, e utilização de palavras em seu final. Deste modo, o verso branco não possui uma característica que possa ser observada em um verso isoladamente, resulta da combinação de versos na estrofe, onde sua terminação não encontra correspondência de rima com outros versos da estrofe. Lembremos do pequeno poema *See, See, Mine Own Sweet Jewel* de Morley. O poema inicia com um verso branco, seguido de outros quatro versos rimados em dísticos, ou seja, aos pares e a configuração da peça pode ser representada com a estrutura ABBCC:



Exemplo 16: Marcação da rimas em *See, See, Mine Own Sweet Jewel*, de Morley.

Atribui-se aos versos brancos um carácter mais sério e nobre, sendo indicados para poesias que tratem, portanto, de assuntos sérios e sentimentos graves, enquanto outros temas de poesia, ao invés de exigir, admitem a utilização de verso branco. O uso de rimas é mais indicado principalmente para peças leves e alegres devido à sua característica de proporcionar ao discurso uma fluência mais leve (PUTTENHAM, 1589: 90-1). Além disso, cabe dizer que a prática preferida dos poetas elisabetanos previa o emprego de rimas.

Os versos brancos podem ser pronunciados com maior liberdade por não haver a preocupação de manter uniformidade nas terminações. Já por outro lado, os versos rimados sugerem um determinado desenvolvimento rítmico ao texto, mesmo que implicitamente, sobretudo porque as terminações dos versos que compartilham rimas buscam o efeito de uma semelhança na sonoridade. A estas colocações de

pausas, consideram-se cesuras. Quando discorremos sobre o verso iâmbico, por exemplo, Campion fez notar que o lugar de respiração natural deste tipo de verso seria a última sílaba do segundo pé, embora às vezes a cesura também possa acontecer na primeira sílaba o terceiro pé (CAMPION, 1602: cap.4). E assim, geralmente as cesuras, pausas ou respirações, são colocadas na parte central dos versos, subdividindo-os em dois tempos relativamente proporcionais. Abaixo, podemos examinar um trecho de um poema de George Gascoigne (1534-1577).

*Gascoigne's Lullaby*

33 *Eke, lullaby my loving boy,*  
 34 *My little Robin, take thy rest;*  
 35 *Since age is cold and nothing coy,*  
 36 *Keep close thy coin, for so is best.*  
 37 *With lullaby, be thou content,*  
 38 *With lullaby, thy lusts relent,*  
 39 *Let others pay which have mo pence,*  
 40 *Thou art too poor for such expense.*

41 *Thus lullaby, my youth, mine eyes,*  
 42 *My will, my ware, and all that was!*  
 43 *I can no mo delays devise,*  
 44 *But welcome pain, let pleasure pass.*  
 45 *With lullaby, now take your leave,*  
 46 *With lullaby, your dreams deceive,*  
 47 *And when you rise with waking eye,*  
 48 *Remember Gascoigne's lullaby.*

Exemplo 17: *Gascoigne's Lullaby*, George Gascoigne (1534-1577). FONTE: RPO.

Nesta estrofe, podemos observar diferentes usos da cesura. Inicialmente, percebemos que a localização das ocorrências está mais claramente definida pela sinalização das vírgulas, nos poemas em que as linhas não contem vírgulas as cesuras são identificadas com menos facilidade. Inclusive, nessa situação as cesuras podem ser estabelecidas pelo orador de diferentes maneiras, pois não há regras estritas para a localização delas. Trata-se de um recurso cuja utilização valoriza a expressividade do discurso nas linhas da poesia, mas não definem os versos tal como os pés e os acentos e durações. No poema de Gascoigne, percebemos uma prevalência de vírgulas indicando cesuras na região mediana do

verso, como comentado anteriormente. Tal regularidade de colocação da pausa, ou cesura, foi elogiada e criticada pelos comentadores. Elogiada por alguns que consideravam um efeito bom e adequado. Criticada por outros, que julgavam pouca variedade nos versos a colocação da pausa sempre na mesma posição do verso. Nas linhas 41 e 42 do poema, ocorre mais de uma cesura por verso e certa regularidade no posicionamento pode ainda ser observada.

Os elementos que observaremos a seguir serão a aliteração e a elisão. São dois recursos expressivos que, assim como as rimas, podem estar ou não presentes nos versos de um poema. Portanto, não são parâmetros essenciais à caracterização dos versos. A elisão caracteriza-se como um corte em determinada (s) sílaba(s), visando aproximação do poema escrito com a execução prática da fala. Assim como as cesuras, as elisões podem ocorrer em diferentes posições do verso e até mesmo mais de uma vez no mesmo verso. Vejamos novamente algumas linhas da estrofe anteriormente apresentada de *Musophilus: Containing A General Defence Of All Learning*, de Daniel que apresentam alguns exemplos de elisões:

*Dost manage, guide, and master **th'** eminence  
As **th'** unmaterial fruits of shades, neglect?*

Exemplo 18: Forma mais comum de uso de elisões.

Em negrito estão sinalizadas as duas elisões<sup>34</sup> que exemplificam a forma geral de apresentação deste recurso, isto é, as sílabas cortadas são curtas e a palavra seguinte inicia-se com uma vogal. Assim, o corte causa o efeito de que as duas sílabas são pronunciadas como se fossem apenas uma. Na primeira linha a elisão está posicionada ao final do verso, enquanto que no segundo caso ela foi utilizada logo no início. No próximo exemplo temos uma aplicação menos comum da elisão. O verso abaixo foi retirado do poema *The Bait* de Donne:

*Warm**d** by thy eyes, more than the sun;*

Exemplo 19: Emprego menos comum das elisões.

Podemos dizer que a elisão é configurada por haver um corte de sílaba na palavra. A primeira diferença em relação aos outros exemplos que demonstram a

---

<sup>34</sup> Utilizaremos este mesmo procedimento para sinalizar as elisões nos exemplos seguintes.

uso mais geral, contudo, reside no fato de que a sílaba cortada não é ligada à primeira sílaba da palavra seguinte, como em “**th'** *eminence*”. Casos como este são chamados de síncope.

Ainda no mesmo poema, Donne faz a utilização de duas elisões em apenas um verso, ou melhor, ocorrem uma elisão e uma síncope:

*And there **the 'enamour'd** fish will stay,*

Exemplo 20: Ocorrência de elisão e síncope em uma mesma palavra.

Neste verso, duas sílabas são cortadas de modos diferentes envolvendo as palavras “*the*” e “*enamoured*”. Na primeira ocorrência, a elisão apresenta uma grafia diferente da que verificamos no exemplo anterior. Ao invés da grafia “**th'** *enamour'd*”, a elisão está sinalizada da forma que visualizamos acima, porém o efeito é exatamente o mesmo. Exceto por este detalhe e por estar empregada juntamente com uma síncope ao final da mesma palavra, ao ser analisada isoladamente esta elisão não apresentaria nenhuma característica diferente das anteriores no que diz respeito à observação das considerações gerais sobre o uso de elisões.

As aliteraões, por outro lado, não são utilizadas como um recurso de aproximação da palavra escrita com a execução própria da fala. Elas são um artifício também utilizado para gerar um efeito sonoro específico ao poema, consistindo na colocação repetida de uma determinada letra em locais estratégicos ao longo de um mesmo verso. Geralmente são utilizadas palavras que iniciam com o mesmo fonema, mas também pode ocorrer que as sílabas internas da palavra apresentem a sonoridade que está sendo exaltada pela repetição regular. Este dispositivo protagonizou discussões entre os críticos e poetas elisabetanos. Enquanto alguns consideravam um recurso de bom gosto e adequado a determinadas situações, outros entendiam este com um recurso tedioso quando utilizado em grandes quantidades em uma poesia. Campion, por exemplo, condena o uso imoderado de aliteraões, o que ele chama de “uma repetição figurativa tola” (CAMPION, 1602: cap.2). Apesar disso, este artifício foi utilizado por muitos poetas elisabetanos.

*For **trust to this**, if **thou** be still,*

Exemplo 21: Utilização de aliteraões.

Na linha acima temos um exemplo de aliterações empregadas por Gascoigne em sua *Lullaby* e percebemos que a utilização desse recurso de fato almeja um efeito específico de repetição de uma sonoridade comum no verso. Mas este efeito não se limita apenas a gerar uma repetição regular de um determinado som. Neste caso em particular, temos uma dupla aliteração ocorrendo simultaneamente no verso, com os fonemas “t” e “th”. Além do mais, uma cesura é bem definida pela vírgula no meio do verso, logo após a palavra “*this*”. Já no exemplo seguinte, onde as pausas ou cesuras não são definidas pela grafia de vírgulas, as aliterações, por seu efeito sonoro, podem auxiliar a sugerir sua localização:

*Then **who had heard** the complaints I utter now?*

Exemplo 22: Aliteração sinalizando o primeiro dímetro.

A repetição da sonoridade comum na linha de Daniel sugere um sentido de unidade na fluência do verso até a palavra “*heard*”, pois geralmente as aliterações recebem uma ênfase no verso, tendendo justamente a esse sentido de unidade. Além disso, essa localização para a cesura é reforçada pelo ritmo do verso iâmbico, cuja respiração natural queda no fim do segundo pé, como verificamos anteriormente. Na canção “*On a Fair Morning as I Came by the Way*” de Thomas Morley (1556-1602), encontramos uma demonstração de verso com larga utilização da aliteração:

***Met** I with a **merry maid** in the **merry month** of **May**,*

Exemplo 23: Larga utilização de aliteração.

Com estes três exemplos, verificamos que a aliteração foi um recurso expressivo utilizado e que encontrou lugar no gosto de compositores representativos na poesia da renascença inglesa. No estilo de Morley a aliteração se apresenta sob a forma de repetição de palavras que iniciam com a mesma letra. Nos exemplos anteriores, temos palavras que apesar de não iniciarem com a letra que caracteriza a aliteração, são relacionadas às demais devido à sonoridade ao serem pronunciadas. São as palavras “*still*” e “*who*” nos versos de Gascoigne e Daniel, respectivamente. Em outro exemplo de aliteração, no verso “*Now he hides behind the hill*”, podemos perceber o fonema comum correspondente ao grupo de palavras



que forma a aliteração ocorrendo em posição que não a primeira sílaba da palavra. Na palavra “*behind*”.

Para finalizar este capítulo em que fizemos uma breve exposição de considerações sobre a poesia elisabetana, esclarecemos que o tema foi abordado de modo a proporcionar uma aproximação com o assunto. Nossa ambição não é e nem poderia ser esgotar o assunto nesta dissertação, mas sim conhecer de forma geral e panorâmica os seus princípios normativos da versificação, dispositivos técnicos de elaboração e recursos criativos utilizados pelos compositores do renascimento inglês nas obras em forma de poesia. Essa compreensão elementar sobre a poesia elisabetana nos permitiu entender de forma sucinta como um poema é construído. Os diferentes aspectos em voga para a versificação poética no contexto de nosso compositor, elencando as principais discussões e características observadas pelos críticos literários e poetas do período nos auxiliarão nas análises das letras das canções para voz e alaúde de John Dowland.

## 4. A MELANCOLIA NAS AYRES DE DOWLAND

### 4.1 INTRODUÇÃO SOBRE A ANÁLISE MUSICAL

O objeto principal deste estudo é a música de John Dowland, buscando valorizar o contexto em que o compositor se insere histórica e culturalmente e enfocando especialmente a temática da representação de melancolia em suas *Ayres*. Para lograr êxito em nossa investida, consideramos importante adotar procedimentos metodológicos que nos permitissem analisar as músicas em uma perspectiva que ultrapassasse os limites objetivos da estruturação musical, dando margem a uma interpretação intertextual das canções onde estes elementos dialogam com informações extramusicais. Ao não utilizarmos a expressão “teoria analítica” para nos referirmos à ferramenta a ser empregada (e sim “procedimentos metodológicos”), fica claro que não foi escolhido um modelo de análise pré-determinado como referencial teórico de abordagem às *Ayres*.

Por conta de uma oposição conceitual estabelecida ao longo do tempo com relação ao estudo de repertório antigo, o intérprete interessado em tal repertório inevitavelmente toma contato com a discussão entre os teóricos adeptos à performance historicamente orientada e os críticos a essa abordagem (KERMAN, 1987). Embora esta observação possa sugerir uma dicotomia indissociável entre normatividade e subjetividade (em que, supostamente, esta admitiria total liberdade de escolhas interpretativas e aquela representaria principalmente a imposição de limites interpretativos a um determinado texto musical), pensamos que os dois termos estão em posição de complementaridade na formação do intérprete musical (prático ou teórico), como os dois lados inseparáveis de uma mesma moeda. Nesse sentido, encontramos uma contribuição interessante para amparar a concepção de análise interpretativa que aqui realizaremos no texto do estudioso Thomas Christensen. Trata-se da possibilidade de uma “reconciliação hermenêutica” (CHRISTENSEN, 2000: 32) como condição viável para superar o conflito ideológico entre as duas propostas de abordagem. Em seus escritos, ele nos apresenta os conceitos “presentista” e “historicista” para denominar as duas principais formas de olhar para uma teoria, ou abordagem musical. Enquanto a leitura presentista busca

extrair uma teoria musical de seu contexto histórico e analisá-la desde uma perspectiva contemporânea; a leitura historicista objetiva suprimir sua posição contemporânea e compreender uma teoria desde a sua posição histórica nativa. Pois bem, a reconciliação hermenêutica propõe uma leitura que supere a inobservância de aspectos contextuais da teoria (referente à leitura presentista) e, ao mesmo tempo, admita a impossibilidade de uma leitura isenta de qualquer interferência das condições contextuais em que estamos inseridos. Portanto, duas coisas ficaram muito claras desde o princípio de nossos estudos sobre a representação da melancolia nas Ayes de Dowland.

Uma delas era a necessidade de investigação conceitual da melancolia na renascença inglesa. Por esta razão, nossa discussão inicia basicamente com um capítulo sobre a melancolia elisabetana, para compreender o que ela é. Em seguida, refletimos sobre a representação melancólica em artes, o que nos trouxe conhecimentos surpreendentes ou mesmo maravilhosos, na acepção da palavra no século XVII. Tanto o é, que encontramos resposta a uma das questões que motivaram esta pesquisa antes mesmo de discutir o objeto deste estudo efetivamente. Ou seja, a construção das peças artísticas apresentadas é de uma grandeza que nos fez entender o particular apreço e encantamento que elas provocam ou, como diria Rooley<sup>35</sup>, é surpreendente que ainda hoje somos movidos pela música deste compositor.

A outra necessidade inicial era decidir o delineamento de nossa ferramenta analítica diante do repertório em questão. E a discussão anterior também sugeriu alguns caminhos interessantes, especialmente a percepção das ricas construções intelectuais que o artista depositava em sua obra, em que as concepções e referências filosóficas, astrológicas, literárias, religiosas, dentre outras, convergiam ao mesmo quadro axiológico. O gênero das músicas que analisaremos neste capítulo, é a da canção. Portanto, além dos aspectos musicais, as letras constituem um elemento fundamental, do qual a música não pode ser separada. Neste anseio desenvolvemos no capítulo anterior, uma seção que proporcionou uma introdução ao assunto da versificação na poesia elisabetana e permitiu que encontrássemos parâmetros bem definidos para observarmos a construção das letras das canções.

---

<sup>35</sup> “Lee and Dowland would be delighted to know that 400 years later, their efforts to please their Goddesses still move the modern listener” (ROOLEY, 2006: 450).

Esta relação de intertextualidade experimentada entre música e poesia foi expandida e também realizamos uma breve exposição das características de representação da melancolia nas artes visuais. Isso, juntamente com o estudo teórico da melancolia no renascimento nos forneceu subsídios para a investigação dos processos de sua representação em música, e mais especificamente a que ocorre na obra de John Dowland.

Muitos pesquisadores de música renascentista já se propuseram a estudar a presença temática de melancolia em peças de diferentes compositores. Alguns, inclusive, dedicados particularmente a John Dowland. E nessas discussões anteriores, percebemos em comum entre diversos deles uma tendência a considerar Dowland dotado do temperamento melancólico. Por outro lado, Hurvitz ressalta outro aspecto importante que foi sugerido por Rooley sobre o contexto cultural inglês do final da década de 1580. Estava em alta uma corrente de expressão melancólica (em que o estado melancólico era também relacionado à genialidade artística e criativa pela interpretação do Problema XXX de Aristóteles) que havia se originado em Florença com Ficino e Agrippa no princípio do século XVI e, portanto, Dowland pode ter assumido essa persona por uma decisão consciente e por razões filosóficas<sup>36</sup>. Mas independentemente de sua personalidade ser naturalmente ou deliberadamente melancólica, fato é que os elisabetanos atribuíram valor a esse tipo de expressão e alguns compositores do período se destacaram por sua contribuição ao estilo “obscuro”, sendo que nenhum deles superou Dowland como líder mais importante da tendência (HURVITZ, 1996: 16).

Para a definição do grupo de obras analisadas em nosso trabalho, levamos em consideração a experiência desses pesquisadores que em outro momento já relacionaram a melancolia à música de Dowland. No entanto, o próprio conteúdo das letras de cada *Ayre* será suficiente para observarmos a presença desse tema no discurso e, então, identificarmos como se dá sua representação e expressão. Hurvitz relaciona algumas peças em seu trabalho, onde faz distinção entre melancolia amorosa e melancolia pura. Ele ainda relata que mesmo sendo possível isolar uma da outra, os poetas e compositores aparentemente não fazem esta distinção

---

<sup>36</sup> “Rooley has also, upon documentary evidence, successfully refuted Poulton's assertion that Dowland was a morbid depressive by nature. He has argued, also convincingly, that this persona was assumed deliberately, and for philosophical reasons” (HURVITZ, 1996: 14-5).

(HURVITZ, 1996: 14-5) <sup>37</sup>. De fato tal diferenciação não é habitual, pois mesmo que tenhamos exposto vários gêneros e espécies de melancolia (incluindo a amorosa), em nenhum momento Burton nos apresenta uma melancolia definida como pura. Acreditamos que quando Hurvitz menciona a melancolia pura ele esteja se referindo à melancolia em seu aspecto mais clássico, em que o tema está associado com a escuridão e sofrimento da alma, com os mais comuns sintomas do medo e tristeza, sem relação com a causa específica do amor não correspondido. De acordo com esta abordagem da melancolia, Rooley teria listado 14 *ayres*<sup>38</sup> dentre aquelas publicadas por Dowland em quatro volumes entre 1597 e 1610. Em outro exemplo, Breckling (2007) restringe sua análise a peças de melancolia religiosa.

Em relação ao que observamos nesses trabalhos, podemos dizer que nossa abordagem trilha um caminho diferente. Nossa proposta é fundamentada a partir da percepção das características e considerações que emergiram no estudo extramusical dos capítulos anteriores. Deste modo, nosso esquema de análise se estabelece na relação intertextual, em que as artes visuais e a poesia dialogam com os aspectos musicais centrais nesta parte do trabalho, e na intersecção dos conceitos oriundos de uma pluralidade de discursos que culminam na obra, cuja excelência foi largamente demonstrada na fala de diversos pesquisadores:

As canções de Dowland são da mais alta qualidade, e isso é ainda mais notável quando percebemos que, historicamente falando, ele foi de longe o mais antigo compositor no mundo a alcançar posição de primeira classe no campo da canção-arte<sup>39</sup> (FELLOWES, 1930: 2).

A música de Dowland resistiu à moda do complexo contraponto do madrigal italiano, ou altamente floreado como de Richard Allison ou Daniel Batchelar, que tornava a textura das peças mais densa e obscurecia o texto. Ao invés disso, sua

---

<sup>37</sup> "Even if it is possible to isolate manifestations of pure melancholy on the basis of poetic texts wherein no external cause for the condition is named, many poets and composers apparently make no distinction at all between pure melancholy and its lovelorn counterpart" (HURVITZ, 1996: 143-4).

<sup>38</sup> "Rooley has isolated only 14 songs of Dowland's total 87, which are "of unrelieved, world-weary grief." A survey of other contemporaneous poets, musicians, and playwrights reveals a similarly small portion of works which are devoted to unalloyed melancholia. (HURVITZ, 1996: 14).

<sup>39</sup> "Dowland's songs are of the very highest quality; and this is all the more noteworthy when we realize that, historically speaking, he was by far the earliest composer in the world to reach first-class rank in the realm of Art-song" (FELLOWES, 1930: 2).

preferência era pelo estilo reservado da *ayre* (TYLER, 2005: 54). Justamente o fato de que o texto ficava obscuro e o ouvinte teria dificuldade para compreendê-lo pode explicar sua opção pelas *ayres* como forma de composição. Nestes moldes, a “voz da soprano é privilegiada” e as outras linhas melódicas, tanto do acompanhamento instrumental, quanto outras vozes (no caso das versões para quarteto vocal) são subordinadas a ela (VASQUES, 2013: 28-9).

John Dowland permanece até os dias atuais como uma das principais referências musicais na era dourada da cultura inglesa. Ele foi um personagem importante também politicamente em sua época, bem como um conhecedor dos movimentos artísticos, literários, religiosos, filosóficos que estavam em voga na Inglaterra. O livro *O Cortesão*, de Castiglione, teve grande influência em toda a Europa, com sua tradução para o inglês em 1562 por Thomas Hoby. E nesse tratado de cortesania, dentre as qualidades desejáveis a um cavalheiro constava a aptidão em música, com grande gosto pelo alaúde. Porém, mesmo com o crescente interesse pelo alaúde como instrumento predileto<sup>40</sup>, a música de alaúde circulava principalmente na forma manuscrita. Foi após a publicação de seu “*First Book of Songs and Ayres*” em 1597, que surgiu o costume de publicar coletâneas com obras para voz e alaúde, com dezenas de publicações (ZWILLING, 2002: 42-4). Segundo Tyler (2005), desde que William Byrd estava no controle da impressão de música a partir de 1575, configurou-se uma espécie de monopólio, onde provavelmente ele impedia a publicação de música inglesa para alaúde, mesmo quando este exercia papel de acompanhamento<sup>41</sup> (TYLER, 2005).

Podemos considerar duas abordagens distintas durante as análises, uma no plano do conteúdo e a outra na dimensão expressiva. O primeiro plano, portanto, é referente ao conteúdo das obras e contempla o texto verbal e seu entendimento. E já neste ponto nos deparamos com a necessidade de resolução de algumas dificuldades impostas pela riqueza estilística e métrica das letras. Nossa ambição não é realizar uma tradução poética, que contemple a mesma fluência rítmico-melódica e recursos composicionais em português. Diferentemente, buscaremos

---

<sup>40</sup> O alaúde era também considerado o “instrumento perfeito para acompanhar a voz humana [e também] para música de câmara”. (ZWILLING, 2002: 44).

<sup>41</sup> Gibson também menciona um “grupo de elite de compositores da Inglaterra elisabetana”, em que William Byrd, Thomas Tallis e Thomas Morley desfrutavam do controle sobre as máquinas de impressão. (GIBSON, 2007).

basicamente a compreensão do conteúdo textual. Ainda assim o inglês renascentista tem particularidades que dificultam a tradução dos textos, pois um dos fatores que desfavorece uma tradução literal dos poemas está ligado aos múltiplos sentidos que podem ser criados através de diferentes figuras de linguagem e jogos de palavras. Esta prática foi cultivada com maestria e de forma fervorosa por muitos poetas, que em suas criações frequentemente fundiam-se entre a inspiração de seu próprio contexto com as referências à literatura clássica. Ou seja, além de influenciar nas discussões acerca de rima, métrica e versificação, os antigos gregos e romanos também estão presente na concepção de mundo do homem renascentista. Não obstante, a engenhosidade na criação também se deve, em parte, à escolha de uma expressão que não ferisse premissas morais e religiosas da sociedade, “[...] portanto muitas coisas não podiam ser ditas diretamente” (BERTIN, 2008, p. 99). Ainda segundo Bertin: “esses jogos [de palavras] produzem metáforas que, muitas vezes, não encontram formas ou sentidos correspondentes ou semelhantes em outra língua.” (BERTIN, 2008: 70). Como última nota sobre as traduções, gostaríamos de comentar que as letras de todas as canções foram transcritas diretamente das publicações originais de Dowland, com exceção de *In Darkness Let Me Dwell*, cuja fonte é a publicação *Funeral Tears*, de John Coprario.

Posteriormente a esta abordagem voltada à compreensão do conteúdo iremos discutir acerca dos recursos expressivos, ou procedimentos composicionais. Analisaremos os aspectos formais e estruturais da construção dos versos e estrofes, da composição das rimas, do delineamento melódico da melodia atribuída ao canto e da textura musical do acompanhamento instrumental. Seguiremos esta lógica para conduzir a análise de cada uma das obras, comentando os seus aspectos musicais e estabelecendo as relações entre a melancolia e a música.

Existe uma variedade de teorias de análise que, em maior ou menor extensão, nos permitem elaborar discussões sobre música. E conseguimos compreendê-la em uma dimensão inteligível por suas qualidades observáveis, cujos parâmetros são oriundos da natureza do som: altura, duração, timbre e intensidade, por exemplo, e combinados formam diferentes dinâmicas, agógicas, estruturas rítmicas, contornos melódicos, articulações, etc. Podemos afirmar que a forma atribuída para as expressões musicais estão diretamente subordinadas aos procedimentos de manipulação dos materiais sonoros. No entanto, esta relação é

mediada pelo compositor, mais precisamente por sua técnica composicional, sua habilidade e intenção expressiva. Por fim, também a sua visão de mundo e o seu entendimento do que seja a música está intimamente ligado e manifesto na composição de suas obras. Especialmente por esta razão, acreditamos na importância fundamental de analisarmos também qual o juízo que o homem renascentista fazia com relação à música.

A música representava muito mais do que uma manifestação artística, ou uma atividade de deleite e recreação. Ela era considerada um aspecto profundo da vida humana, uma dimensão da própria existência:

A chave do mistério cósmico está na música. É ela que faz a alma ressoar em harmonia, transformando geometria em sensação, criando uma ponte entre as Formas Puras e o mundo dos homens. Nós a sentimos presente nos ritmos das danças e nas batidas dos tambores, nas rimas dos poetas e na imensa variação de cheiros e gostos, nas proporções dos prédios e das estátuas, na intensidade do amor, do ódio e de todos os sentimentos. É essa a lei universal que expressa a harmonia entre cosmo e alma, a dança do ser e do devir (KEPLER citado por MARIN, 2011: 93).

Na consideração de Johannes Kepler (1571-1630) percebemos novamente a convergência de diversas áreas para compor um pensamento. De maneira poética o matemático, astrônomo e astrólogo alemão reflete a ideia de sintonia entre os corpos celestes e o ser humano, no qual este é influenciado pelos astros em seus aspectos fisiológicos, orgânicos; nas paixões; nos ritos sociais; na expressão artística. Reciprocamente, o homem dedica atenção e contempla os astros para absorver e compreender a influência que eles emanam silenciosamente: “a mente e os ouvidos do século XVII percebiam a música como a forma audível da alma do cosmos. Enquanto os astrônomos com suas lunetas procuram o corpo do cosmos, os compositores de música investigaram sua alma” (McCOLLEY, 1997: 8). O “corpo do cosmos” ao qual McColley se refere é correspondente ao que Kepler relaciona como “formas puras”, isto é, a superfície material, física e observável do universo pela ciência astronômica.

Quanto à relação entre o cosmos e a música, esta abrangeria três níveis distintos, dos quais o primeiro nível é conhecido como “a música das esferas”, em



que um conjunto de proporções na distância entre os corpos celestes origina as combinações intervalares entre as notas musicais. De acordo com o mapa cósmico ptolomaico, correspondente à escala musical pitagórica, são consideradas consonâncias os intervalos de 4ª, 5ª e 8ª. Para Kepler, a relação de distâncias dos astros, mais precisamente os planetas, tem como ponto de referência o Sol (teoria heliocêntrica). Nesta abordagem, resultam os intervalos de 3ª e 6ª como as proporções matemáticas mais consonantes (McCOLLEY, 1997: 8). Mas além de consonâncias ou dissonâncias, os intervalos também eram utilizados para expressar intenções específicas em determinados contextos. Notas descendendo por grau conjunto, por exemplo, poderiam ser utilizadas para representar lágrimas; melodias em movimento ascendentes sinalizariam a elevação, altura, subir aos céus (SHUTE, 1972). O teórico inglês Charles Butler (1560-1647) fez o registro de algumas das convenções da época em duas obras, intituladas “*Rhetoricae Libri duo*” (1629) e “*Principles of Musik*” (1636). Nelas o autor escreve sobre significados inerentes a um dado intervalo, como a associação do sentido de punição ao intervalo de 6ª menor, bem como a motivos ou gestos musicais. Convencionalmente, os intervalos de 6ª menor, e os semitons, eram utilizados para a representação de paixões lamentáveis (CORBÍ, s/d: 37). Em seu artigo, Corbí apresenta inúmeras figuras retórico-musicais e considera de um modo geral que mesmo quando são utilizadas várias figuras em uma mesma peça, elas convergem para “destilar um único humor”. Apenas menos frequentemente manifestam estados de ânimo contrastantes (CORBÍ, s/d: 34).

Ambos os pontos de vista, ou seja, do mapa cósmico ptolomaico e da teoria heliocêntrica de Kepler, foram difundidos na Europa quinhentista, inclusive Agrippa também menciona a música das esferas: “junto a *Pitágoras* e *Platão*, nós considerarmos que os céus consistem em uma composição harmoniosa, que governa e causa todas as coisas por meio de movimentos e tons harmoniosos” (TYSON, 2008: 461). Por exemplo, o intervalo de um tom está associado à distância entre a Terra e a Lua, ou entre o Sol e Marte. Proporcionalmente, da Lua a Mercúrio, assim como de Mercúrio a Vênus, Sol a Júpiter, Júpiter a Saturno, as distâncias equivalem à metade das anteriores e, assim, obtemos o intervalo musical de meio-tom. Dos intervalos consonantes, o de 5ª é relacionado à distância de Vênus ao Sol e chamado *diapente* ou *hemiolon*. Da Lua ao Sol, a proporção forma um *diatessaron*, ou intervalo de 4ª. Já no espaço entre a Terra e as estrelas fixas,

observamos a 8ª, ou diapasão. É interessante nesse momento lembrarmos que Saturno é considerado como o planeta da melancolia e de acordo com o nível da música das esferas é dotado de “palavras tristes, roucas, pesadas e vagarosas” (TYSON, 2008: 465-6).

O segundo nível da música é denominado “música da alma”. Este corresponde ao conjunto de proporções em que o ser humano é composto. Quando decomposto ou em desequilíbrio, o homem poderia ser reharmonizado pela música. Os encantos da música seriam eficazes para curar tanto o corpo quanto a alma (McCOLLEY, 1997: 8), pois ela tem facilidade para penetrar o “espírito aéreo” de quem a contempla. Sendo que o espírito representa o ela entre a alma e o corpo, então a música interfere no ser humano tanto em seus elementos materiais, fluidos, órgãos; quanto em sua dimensão imaterial e capacidade de mover as paixões. Ela “atinge o coração, perfura até o íntimo da alma, e aos poucos infunde até mesmo humores: além disso, faz mover ou detém os membros e os humores do corpo” (TYSON, 2008: 461). Na consideração de Kepler também havíamos observado esse nível da música, quando comenta que a sentimos na intensidade do amor e todos os sentimentos. Mas especialmente, a descrição de que a música faz a alma ressoar em harmonia, expressa sua influência potencialmente restauradora.

A chamada “música prática” conclui a trilogia de diferentes níveis da música na concepção do homem renascentista, estando relacionada diretamente com a propriedade auditiva e de produção sonora: “tudo na natureza tem a característica de poder ser usado para vibrar, produzir sons: madeiras, metais, etc.” (McCOLLEY, 1997: 8). Este nível compreende também os assuntos relativos à construção dos instrumentos, às circunstâncias físicas do som e, enfim, aos aspectos do fazer musical, tanto de ordem prática como teórica nas considerações que organizam os parâmetros musicais nas proporções rítmicas e alturas. Contudo, podemos dizer que esses três níveis de subdivisão, apesar de claramente definidos, estão misturados e são simultâneos no fenômeno da música, de modo análogo aos gêneros melancólicos. As proporções astronômicas, anteriormente observadas no nível da música das esferas e que resultam em intervalos musicais, por sua vez originam padrões formais do estudo musical das escalas e modos, simpáticos ao nível da música prática.

Em outra ocasião, quando Kepler fala que a música transforma geometria em sensação, por exemplo, temos uma bela demonstração desse raciocínio no qual a harmonia celeste e suas proporções verificadas nos estudos de astronomia se revelam na forma mensurável dos sons consoantes ou dissonantes. Esta primeira relação, Kepler ainda estende para a ação que a música exerce no ser humano, fazendo a alma ressoar em harmonia. Agrippa, de modo similar também expõe a ideia de que corpo e alma são afetados pela música, pois ela “pelo movimento, com ar refratado e bem dosado, penetra com facilidade o espírito aéreo do ouvinte, que é o elo entre a alma e o corpo” (TYSON, 2008: 461). Nessa diversidade de saberes que constrói a visão de música de modo complementar estão, além da ação que ela exerce no ser humano e do cosmos, conhecimentos acerca de diferentes materiais, numerologia, humores e elementos da natureza. Havia uma combinação que previa a compatibilidade de quatro tipos de escala musical com os quatro humores, elementos e astros. A música em modo dórico estava associada com o elemento água, o astro Sol e o humor fleuma; em modo frígio com o fogo, Marte e a cólera (ou bile amarela); em lídio com o ar, Júpiter e o sangue; e da música em modo meio-lídio (também conhecida como mixo-lídio) com o elemento terra, astro Saturno e o humor melancolia (TYSON, 2008: 465-6).

O sistema modal que estava em voga no período em questão também é oriundo da antiguidade grega, onde as escalas musicais eram definidas por modos. No entanto, o sistema sofreu algumas alterações estruturais entre os séculos VI e IX. De acordo com Mattos, os monges aplicaram o nome dos modos gregos a escalas diferentes das originais a partir de uma interpretação equivocada de um texto de Boécio (MATTOS, s/d: 6). Então, os modos eclesiásticos seriam diferentes dos modos gregos e:

Ainda hoje, em vários meios musicais, é comum chamar erroneamente os modos eclesiásticos (ou modos gregorianos) de modos gregos. Para dar uma idéia da diferença, o modo dórico grego inicia com a nota mi e suas notas se movimentam de forma descendente: mi-ré-dó-si-lá-sol-fá-mi; o modo eclesiástico medieval chamado de modo dórico inicia com a nota ré e se movimenta ascendentemente: ré-mi-fá-sol-lá-si-dó-ré. Este é o modo dórico, na denominação atual. Além da diferença das notas que formam as escalas, há outras diferenças, em vários aspectos, como o tipo de contorno melódico, as funções sócio-culturais, as configurações estilísticas e a

expressão de uma melodia grega são completamente distintas de uma melodia gregoriana (MATTOS, s/d: 6)<sup>42</sup>.

Desse modo, percebemos como os modos eclesiásticos utilizados no renascimento diferiam no aspecto estrutural as escalas com relação aos modos gregos. Mas apesar disso, princípios filosóficos da música grega estavam presentes na música renascentista. Em especial, podemos destacar a concepção de atribuir determinados valores morais e afetivos a cada um dos modos, que eram seis: dórico, frígio, lídio, mixo-lídio, jônico e eólio. Apenas posteriormente foi adicionado o modo lócrio, apenas para completar os sete modos, pois este não encontrava aplicação prática significativa (TYSON, 2008: 468). Os modos eclesiásticos, então, jônico e lídio eram modos “suaves e conviviais”; o dórico e o frígio seriam os modos que melhor “imitariam a voz e a entonação de um bravo homem engajado em guerra ou qualquer outra atividade de força”; enquanto que o melancólico modo mixolídio era considerado “parecido com cânticos” (TYSON, 2008: 468).

Como foi possível verificar, as diversas áreas do conhecimento que interagem para formar a compreensão da melancolia elisabetana, estão presentes igualmente no posicionamento do homem renascentista diante das artes e da música. Nesse sentido, os aspectos que observaremos na análise do tratamento do ritmo, do contorno melódico, da textura musical e nas especificidades dos procedimentos composicionais de Dowland em suas *ayres*, também em constante diálogo com tais saberes, onde eles mediam a relação entre a melancolia e sua expressão na música de nosso compositor.

## 4.2 ANÁLISES

### 4.2.1 Flow My Tears

Esta é a uma das mais apreciadas canções de Dowland, e também uma das mais significativas dentre todas as obras de representação musical da melancolia

---

<sup>42</sup> MATTOS, Fernando Lewis de. **Panorama da Música Ocidental**. Associação de Arte e Cultura. Porto Alegre. Não Publicado.

elisabetana, assim reconhecida por muitos pesquisadores, músicos e estudiosos. Na letra podemos perceber a atmosfera sombria e infernal, que tanto atormenta a alma do melancólico. Um irremediável descontentamento com a vida é retratado simultaneamente a uma suspeita de que o alívio para tal desesperança e sofrimento resida na escuridão e no choro, nas lágrimas que são evocadas.

Flow, My Teares

1 *Flow my teares fall from your springs,*  
2 *Exiled for ever: let mee morne,*  
3 *Where nights black bird hir sad infamy sings,*  
4 *There let mee live forlorne.*

5 *Downe vaine lightes shine you no more,*  
6 *No nights are dark enough for those*  
7 *That in dispaire their last fortunes deplore,*  
8 *Light doth but shame disclose.*

9 *Never may my woes be relieved*  
10 *Since pittie is fled,*  
11 *And teares, and sighes, and grones my*  
*wearie dayes,*  
12 *Of all ioyes have deprived.*

13 *From the highest spire of contentment,*  
14 *My fortune is throwne,*  
15 *And feare, and grieve, and paine for my*  
*deserts*  
16 *Are my hopes since hope is gone.*

17 *Harke you shadowes that in darcknesse*  
*dwel,*  
18 *Learne to contemne light,*  
19 *Happie, happie they that in hell*  
20 *Feele not the worlds despite.*

Fluí, minhas lágrimas

Fluí minhas lágrimas, de suas fontes,  
Exilado para sempre, deixai-me lamentar,  
Onde o pássaro negro da noite canta sua triste  
desonra,  
Lá deixai-me viver abandonado.

Vãs luzes, não mais derramai-vos,  
As noites não são escuras o bastante a aqueles  
Que em desespero seus destinos lamentam,  
A luz somente revela a vergonha.

Que nunca meus sofrimentos sejam aliviados  
Pois a compaixão se foi,  
E lágrimas, e suspiros, e gemidos, meus dias  
tristes,  
De toda alegria privaram.

Do mais alto pináculo de contentamento,  
Minha sorte é lançada,  
E medo, e sofrimento, e dor, como punição  
São minhas esperanças, desde que a esperança  
se foi.

Escutai, vós sombras que na escuridão habitam,  
Aprendei a menosprezar a luz,  
Felizes, felizes os que no inferno  
Não sentem o desprezo do mundo.

Exemplo 24: *Flow, My Tears* de John Dowland. FONTE: *Second Book of Songs or Ayres* (1600). À direita, tradução nossa<sup>43</sup>.

Nesta peça a melancolia se apresenta principalmente através de uma série de condições sintomáticas. De imediato verificamos de modo bastante direto a menção aos sintomas representados pelas lágrimas, suspiros, gemidos, medo, sofrimento e dor: “*And teares, and sighes, and grones*” (verso 11); “*And feare, and grieve, and paine*” (verso 15). É interessante notar também que percebemos certo destaque a estes versos em nível expressivo, ou seja, eles se distinguem de todos os demais na composição da obra, como veremos a seguir.

<sup>43</sup> Lembrando que as letras foram transcritas diretamente das publicações de John Dowland. Decidimos manter literalmente a grafia, sem realizar o trabalho de correção a possíveis equívocos ortográficos.

A canção *Flow My Tears* assume a forma ternária, em que às duas primeiras estrofes, compete a mesma parte musical; a terceira e quarta estrofes também compartilham acompanhamento musical em comum; e outra parte é dada à quinta estrofe. Portanto, a mesma afinidade é verificada na versificação:

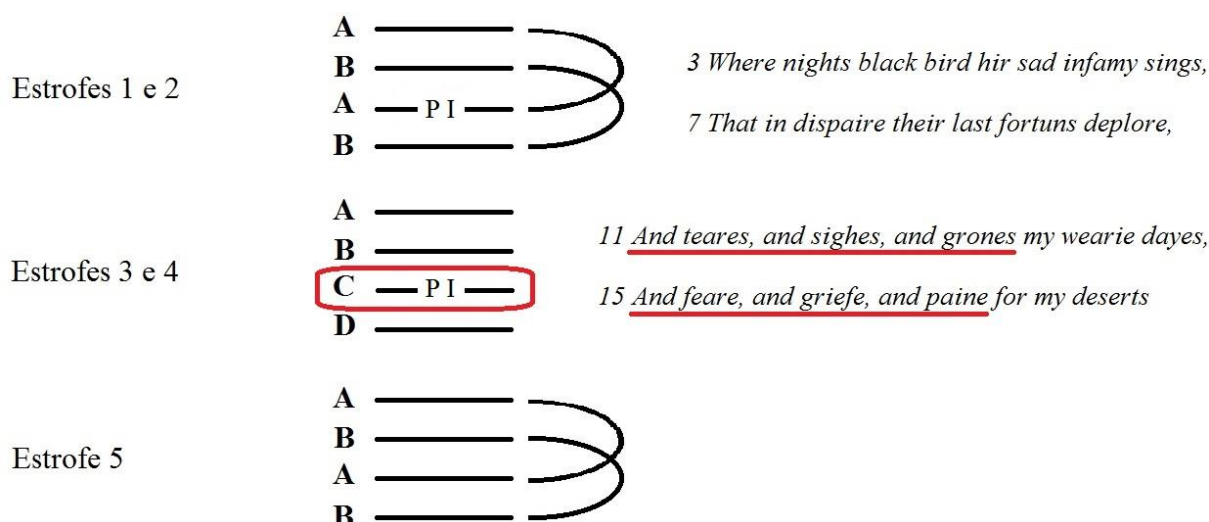


Figura 19: Estrutura formal básica de *Flow My Tears*.

Aplicamos o esquema gráfico proposto por Puttenham em seu tratado de versificação para indicar as linhas dos versos e a configuração das rimas nas estrofes. Todos os versos apresentam a tendência rítmica dos lâmbicos, sendo quatro deles decassílabos, então pentâmetros. A característica singular dos versos 11 e 15 (em destaque) está na articulação bem definida dos três primeiros pés poéticos. Inclusive, a conjunção “and” nos tempos fracos dos pés valoriza os monossílabos em tempo forte com os quais está intercalado. Esse é o momento da letra em que as palavras representam literalmente os sintomas melancólicos.

A presença da tristeza, um dos sintomas centrais de nossa afecção, podemos constatar nos versos 11-12: “*And teares, and sighes, and grones my wearie dayes / Of all ioyes have deprived*”; e 19-20: “*Happie, happie they that in hell / Feele not the worlds despite*”. Ela aparece de modo diferente dos outros sintomas. Em ambos os casos, a definição da tristeza se dá pelo uso de seus afetos antônimos. Na primeira ocasião, a referência aos dias triste é finalizada no verso seguinte, com a total privação de alegria. E no segundo trecho, apesar de não ser diretamente citada, ainda assim a tristeza é verificada plenamente pelo estado em que o sujeito se encontra, ou seja, uma situação oposta à descrita como feliz e desejável.

Observamos outra condição sintomática logo na primeira estrofe (versos 2, 3 e 4). O desejo de viver abandonado e exilado claramente retrata a condição de isolamento, de solidão. No entanto, a indicação de um determinado local para esse exílio, descrito como um lugar onde o pássaro negro entoa sua triste desonra, transforma o entendimento final da ideia. O pássaro seria um elemento emblemático de representação:

O pássaro, em si, tem representações simbólicas referentes à alma humana, já o pássaro preto seria a alma coletiva. Também, este pode se referir ao corvo que simboliza o processo alquímico de putrefação que diz respeito à elevação espiritual (VASQUES, 2013: 39).

Consideramos este simbolismo correspondente a uma condição humana, a um estado de ânimo. E assim, o lugar de exílio e abandono citado pode aludir a uma reclusão principalmente mental e espiritual.

Dentre os recursos musicais para a expressão do conteúdo do texto, existe uma técnica composicional amplamente difundida e utilizada pelos músicos renascentistas, que era o “*word-painting*”. Nesta técnica, os compositores basicamente pintavam o texto com música. Eles imitavam ações ou imagens do texto com a elaboração de motivos musicais, geralmente curtos e localizados pontualmente. Segundo McColley (1997) esta era a melhor conexão conhecida entre palavra e música. Além de ser um exercício extremamente criativo e inteligente, esse diálogo intertextual entre palavras e elementos musicais proporciona um encantamento ao ouvinte. Produz insights e conexões reais inesperadas com essa “iluminação do texto”, ao passo que demonstra “a interligação de uma concepção do mundo e funcionamento da mente” (McCOLLEY, 1997: 16).

Dowland aplica a técnica de *word-painting* em *Flow My Tears*, fazendo uso de uma estrutura melódica específica, conhecida como tetracorde diatônico por movimento descendente, que podemos verificar logo no primeiro compasso. Hurvitz (1996) considera esta figura de tetracorde descendente uma das mais expressivas estruturas musicais para a representação musical de melancolia, presente em obras de diversos compositores elisabetanos.



Figura 20: *Word-painting* de tetracorde diatônico descendente. *Flow My Tears*, compasso 1<sup>44</sup>.

Na primeira parte do verso a melodia diatônica descendente é de uma 4<sup>a</sup> justa (lá-mi), enquanto na segunda a melodia apresenta uma sutil variação melódica, de modo que está transposto uma terça menor acima e compreende o âmbito de uma 4<sup>a</sup> diminuta (dó-sol#) e, além disso, podemos perceber também um aumento nas durações. Contudo, o tetracorde descendente é plenamente identificado. Esse motivo foi amplamente utilizado por diferentes compositores renascentistas e também do período barroco, passando por algumas mudanças tanto na função como na própria estrutura melódica ao longo do tempo, mas sempre com um forte significado convencionalmente estabelecido. No período barroco, o tetracorde descendente colocado nas linhas de baixo se consolidou como recurso caracterizador de lamento, principalmente com Monteverdi em seu *Lamento della ninfa*, bem como outros compositores como o também italiano Francesco Cavalli e o inglês Henry Purcell (HYNDS, 2011: 1-10). Mas na Inglaterra renascentista de Dowland o significado desta estrutura era outro. Esses motivos e suas variações davam suporte ao texto inserindo uma conotação melancólica. Assim, este tetracorde frígio<sup>45</sup> (lá-mi) se constitui como um emblema, um lugar-comum da dor e, no caso do primeiro verso de *Flow My Tears*, representa as lágrimas caindo (HOLMAN, 1999).

O tetracorde é explorado de forma sistemática ao longo de toda a composição e por vezes apresenta alguma variação, conforme podemos observar na imagem abaixo:

<sup>44</sup> Para facilitar a sinalização e a visualização das partituras, utilizamos uma edição das mesmas realizadas pelo alaudista Sarge Gerbode. FONTE: [www.gerbode.net](http://www.gerbode.net). Os originais, publicados nos livros de canções ou ayres de John Dowland, estão disponibilizados em anexo para consulta.

<sup>45</sup> Lembrando que a referência é à estrutura dos modos eclesiásticos.



**Flow, My Tears** John Dowland

Flow my tears, shine from your springs! Ex-fled for-ev-er  
Down, vain lights, you no more! No nights are dark e-

let me mourn; where night's black bird her sad in-fa-my sings, There  
nough for those That in des-pair their lost for-tunes de-plore. Light

let me live for-dorn. Nev-er may my woes be re-  
doth but shame dis-close. From the high-est spire of con-

liev-ent-ed, since pi-ty is fled; And tears and sighs  
ment My for-tune is thrown; And fear and grief

and groans my wea-ry days, sets, my wea-ry days sets  
and pain for my de-sets, for my de-sets

Of all joys have de-pri-ved, Hark! you sha-dows  
Are my hopes, since hope is gone.

that in dark-ness dwell, Learn to con-temn light. Hap-py, hap-py they

that in hell Feel not the world's de-spite.

Figura 21: Identificação motívica em *Flow My Tears*.

No primeiro compasso estão sinalizados os dois primeiros tetracordes, respectivamente de 4ª justa e 4ª diminuta. Também em preto, nos compassos 5 e 18-19 (c.5 e c.18-19) estão as aplicações com a mesma movimentação melódica, em que apenas pequenas alterações rítmicas ocorrem com relação ao primeiro. Em vermelho foram marcados os motivos que apresentam variações mais elaboradas, tais como a omissão de intervalos (c.2); permutação, ou mudança na ordem, das notas internas do motivo (c.4); adição de notas e durações (c.8-9 e c.13); retrógrado (c.15); mudança da relação intervalar entre as notas internas, mas com preservação do âmbito de 4ª justa (c.8 e c.9); dentre outras. Entre os compassos 15 e 17, os quatro retângulos vermelhos conectados marcam uma utilização abundante do tetracorde de 4ª diminuta. Após a primeira aparição do motivo, em retrógrado (c.15), sucedem palíndromos no desenho melódico, de modo que o motivo é trabalhado ritmicamente e acontece em movimento ascendente e descendente alternadamente. Cabe ainda o comentário quanto ao terceiro e quarto retângulos, onde a nota 'si', omissa na melodia diatônica entre sol#-dó e do-sol#, centraliza o palíndromo:

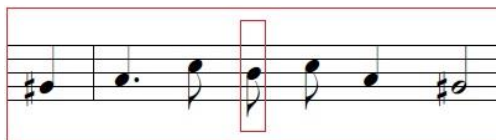


Figura 22: Palíndromo, compassos 16 e 17.

Ao analisarmos a estrutura formal, constante de três seções bem definidas, podemos perceber que a música da primeira delas é desenvolvida essencialmente a partir do material musical apresentado no primeiro verso, enquanto as duas seções posteriores apresentam motivos melódicos e textura diferentes além do tetracorde. Os compassos 2 a 7, onde estão localizados os versos 2, 3 e 4, repetem a execução dos dois tetracordes no compasso e verso anterior, embora com algum desenvolvimento<sup>46</sup>. Inclusive, o salto melódico de 6ª menor ascendente que separa os dois tetracordes no primeiro compasso ocorre também na transição entre os compassos 3 e 4, como podemos ver na identificação motívica da figura 21,. E apesar da adição de uma anacruse ao movimento, este salto separa os elementos melódicos relacionados ao tetracorde de 4ª justa, então no segundo verso, e os de 4ª diminuta no restante da estrofe. Os motivos de tetracorde também ocorrem na segunda e terceira seções da peça, mas diferentemente da primeira, já que também são utilizadas figuras musicais de outra natureza. Estes estão marcados por quadros azuis, e como podemos ver são estruturas curtas, formadas por apenas duas notas por movimento com salto.

Na parte intermediária da peça, mais especificamente no verso 11, a figura característica consiste de duas notas, com duração de colcheia seguida de semínima e em movimento melódico ascendente por salto de 3ª. Este pequeno motivo é repetido para compor a melodia do verso. Ritmicamente, esse padrão colcheia-semínima valoriza o desenvolvimento sequencial dos pés iâmbicos. Já na terceira parte, a figura apresenta inversamente os mesmos elementos característicos, ou seja, as durações são de semínima pontuada seguida de colcheia, o que remete ao padrão rítmico dos pés troqueus, e com os saltos descendentes em intervalo de 4ª:

<sup>46</sup> Idem para os versos 6, 7 e 8 relacionados ao verso 5. Vamos utilizar esse sistema de referenciar apenas a primeira das estrofes, ou versos, para descrever os procedimentos observados quando a mesma construção musical servir a diferentes textos.

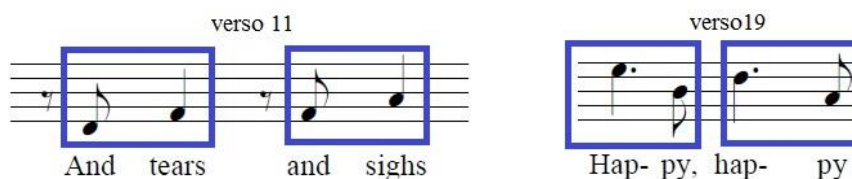


Figura 23: Padrões rítmico-melódicos dos versos 11 e 19.

No verso 11 (tal como no15) o movimento melódico da figura composta por duas notas “pinta” as palavras que identificamos anteriormente como sintomas literalmente expressos de melancolia. O direcionamento melódico do verso segue ascendente até o final e atinge o âmbito de uma 8ª completa, mesmo na repetição do trecho final o movimento é ascendente, porém o motivo é transposto uma 4ª abaixo. Enquanto isso, no verso 19 o texto que está sendo acompanhado pelas figuras é a palavra “happy”, que isoladamente significa o extremo oposto dos sintomas melancólicos. Após o uso desse recurso, a conclusão do verso acontece com o emprego do tetracorde descendente de 4ª diminuta (do-sol#) nas palavras “they that in hell”. Desse modo, a continuidade do movimento melódico descendente faz com que o verso explore uma extensão de 6ª menor, desde o ‘mi’ até o ‘sol#’.

Quanto à textura, percebemos a consistência de duas formas principais em *Flow My Tears*: a homofônica, de uma melodia com acompanhamento; e a polifônica, sendo que esta se apresenta principalmente na forma de contraponto imitativo. Esta última ocorre de modo mais característico e proeminente ao longo do verso 11, que identificamos de acordo com os padrões do pentâmetro iâmbico inglês. Neste verso, o motivo de colcheia e semínima com salto de 3ª é imitado metodicamente pelo acompanhamento do alaúde:

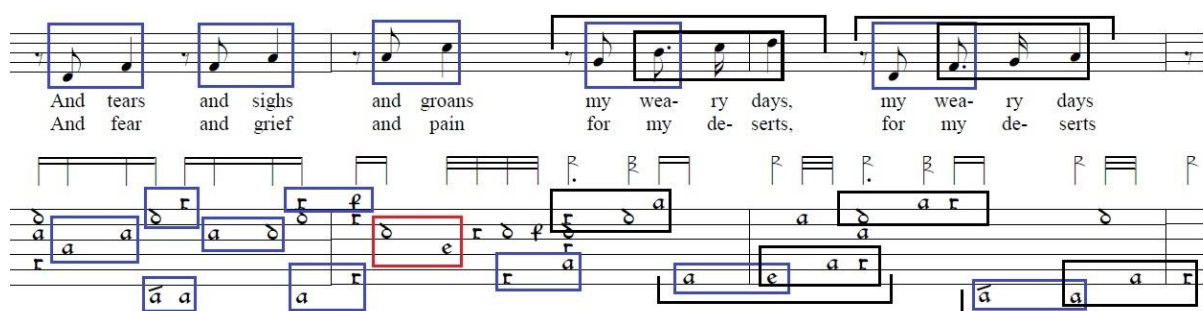


Figura 24: Verso em pentâmetro iâmbico de *Flow My Tears*, c. 8 a 13.

Em azul estão marcados os saltos de 3ª da voz e do alaúde. Em vermelho está localizado o motivo que acontece invertido (movimento descendente ao invés de ascendente). Nas últimas quatro sílabas do verso, o motivo é variado e ampliado, onde após o salto de terça a melodia continua o movimento ascendente em intervalos diatônicos subindo mais uma terça, como pode ser visto nos quadros em preto. A imitação segue precisa na parte do alaúde neste trecho do verso. A linha mais grave do alaúde repete o motivo na íntegra, conforme sinalizam os colchetes em preto, e na linha melódica mais aguda, o alaúde imita apenas o elemento melódico adicionado ao motivo anterior, inclusive com a mesma caracterização rítmica.

Nesta abordagem à *Flow My Tears*, algumas características podem nos dar uma boa ideia inicial sobre a expressão melancólica no repertório de nosso estudo. A identificação do tema é imediata no contato com a letra da canção e percebemos especialmente condições sintomáticas da afecção. Expressivamente, Dowland utiliza recursos específicos desde o primeiro até o último compasso da peça através de um elaborado trabalho de organização dos materiais musicais, como o motivo que representa musicalmente as lágrimas caindo. Podemos dizer também que conteúdo e expressão estão intimamente ligados. Os versos decassílabos são utilizados estrategicamente quando o texto apresenta os sentidos mais claros da melancolia, em especial o texto dos versos 11 e 15, que relacionamos como sintomas literalmente expressos. Este é exatamente o momento da música que percebemos a maior interação entre elementos de texto e música: o verso heroico, a melodia em saltos de 3ª (diferentemente do restante da peça em que os versos apresentam um contorno melódico por graus conjuntos), a clara confissão dos sintomas, a repetição de parte do verso, o denso contraponto imitativo que aproxima texto, voz e instrumento, a extensão de 8ª que o verso contempla.

#### 4.2.2 In Darkness Let Me Dwell

Presente na publicação *A Muscull Banquet* (1610) de Dowland, esta peça possui uma letra que não é da autoria de nosso compositor. O texto original aparece pela primeira vez na obra de John Coprario, intitulada *Funeral Teares* (1606). Este caso não é um fato isolado, Dowland também realizou parcerias artísticas deste

gênero com outros poetas como, por exemplo, Henry Lee. Estando em contato com outros artistas dotados de habilidades no trato das palavras, Dowland acabou sofrendo influência na sua maneira particular de criação artística. Anthony Rooley registra o “extraordinário poder que Dowland agrega aos textos de Lee, que por si só já apresenta muitas qualidades poéticas de comunicação afetiva, com simbolismos e jogos de duplo sentido” (ROOLEY, 2006: 450). A publicação de Coprario celebra a morte do conde de Devonshire e contém canções de temática especialmente fúnebre e de luto. Porém, *In Darkness Let Me Dwell* “também pode ser considerado um exemplo clássico de poesia melancólica” (HURVITZ, 1996: 47).

*In Darkness Let Me Dwell*

*Na escuridão deixa-me habitar*

1 *In darkness let me dwell, the ground shall  
sorrow be,*  
2 *The rooffe despaire to barre all cheerfull  
light from me,*  
3 *The walles of marble black that moistned  
stil shall weepe,*  
4 *My musicke, hellish iarring sounds to  
banish friendly sleepe.*  
5 *Thus wedded to my woes, and bedded in  
my tombe,*  
6 *O let me living die till death doth come.*

7 *My dainties grieffe shall be, and teares my  
poisned wine,*  
8 *My sighes the aire throgh which my panting  
hart shall pine,*  
9 *My robes my mind shall sute exceeding  
blackest night,*  
10 *My study shall be tragicke thoughtes sad  
fancy to delight.*  
11 *Pale ghosts and frightful shades shall my  
acquaintance be,*  
12 *O thus, my haples ioy, I haste to thee.*

Na escuridão deixa-me habitar, o chão será a  
tristeza,  
O teto, o desespero, para impedir que toda a luz  
reconfortante me toque,  
As paredes do mais negro mármore que umedecidas  
ainda chorarão,  
Minha música será de sons irritantes e infernais que  
banem o sono amigável.  
Então, unido às minhas lamentações e encravado  
em meu túmulo,  
Deixa-me viver morrendo até que a morte venha.

Meu manjar será o desgosto, e as minhas lágrimas  
meu vinho envenenado,  
Meus suspiros, o ar, através do qual meu coração  
sem fôlego irá definhar.  
Meu manto minha mente vestirá da mais negra das  
noites  
Meu estudo será de pensamentos trágicos, triste  
capricho para deleitar.  
Fantasmas pálidos e sombras assustadoras serão  
meus conhecidos  
Portanto, minha alegria desventurada, me apresso  
para perto de ti.

Exemplo 25: *In Darkness Let Me Dwell*, em *Funeral Tears* (1606) de John Coprario e em *A Musically Banquet* (1610) John Dowland. À direita, tradução nossa.

Com Coprario o poema contém duas estrofes, porém Dowland faz uso apenas da primeira na sua versão da peça. De qualquer maneira, o conteúdo temático de melancolia pode ser absorvido na leitura apenas da primeira estrofe. Preferimos inserir a segunda estrofe em nosso texto de referência para ampliar a discussão acerca da expressão melancólica no poema. Por exemplo, temos no verso 10 a expressão de um aspecto que não se encontra na primeira estrofe, ou



choro e a escuridão. E na segunda estrofe são referenciados desgostos, lágrimas, suspiros e a perturbação dos pensamentos. Contudo, duas situações novas podem ser observadas nesta obra. A primeira está no texto “*banish friendly sleepe*” (verso 4). Este trecho tem a característica de ambiguidade na distinção entre sintomas e causas demonstrada por Burton, quando apresentou a ideia de que algumas qualidades são ao mesmo tempo causa e sintoma. Nesse sentido, a perturbação do “sono amigável” além de sinal de melancolia, também representa uma das seis causas não-naturais. O verso “*Pale ghosts and frightful shades shall my acquaintance be,*” (verso 11) apresenta a outra situação com duplo conteúdo. Ao mesmo tempo em que os fantasmas e sombras revelam um claro sintoma de perturbações da mente e do pensamento, de medo, que é um dos sintomas mais comuns, e também revelam a instauração de solidão, já que eles serão as únicas companhias. É interessante notarmos que este conjunto de condições está relacionado mais diretamente à melancolia da cabeça.

Dowland interfere de modo sutil na estrutura formal da poesia de Coprario, acrescentando no final da canção a primeira parte do verso inicial: “*In Darkness Let Me Dwell*”. E é interessante notarmos que os versos adquirem uma forma de execução particular nesta música, pois ocorre a repetição de muitos fragmentos do texto. São poucas as exceções, ou seja, frases em que o desenvolvimento de uma ideia é fluido e acontece sem a repetição de alguma expressão. Uma delas é esta frase que acabamos de citar. Dowland a utiliza para encerrar a estrofe, logo após o verso heroico que a propósito é a linha que contém a maior utilização do recurso de repetição. Assim ele estabelece um contraste entre as duas frases, retornando à morosa atmosfera inicial da peça. Na próxima imagem, podemos ver os fragmentos com suas repetições separados pelos colchetes em vermelho abaixo do texto:



Figura 26: Identificação motívica em *In Darkness Let Me Dwell*.

Além das marcações nos fragmentos de texto repetidos ao longo da música, utilizamos a imagem para apresentar também as características mais relevantes para a nossa discussão sobre a composição. Em geral Dowland atribuiu à linha melódica do canto uma movimentação com bastante variedade. Há trechos de desenvolvimento mais lento e repouso tranquilo em cada sílaba do texto e outros momentos em que a execução das palavras é mais agitada. Percebemos que nestes casos a movimentação da melodia apresenta mais saltos, enquanto naqueles o delineamento é preferencialmente por graus conjuntos:

Figura 27: a) movimento melódico por graus conjuntos; b) movimento melódico com saltos.

Como podemos ver, no fragmento b) da imagem são explorados os saltos de 4ª, 5ª e 8ª em diferentes direções (ascendente e descendente) quando a execução do texto é mais movida. No entanto, mesmo com a utilização de muitos recursos



algumas estruturas foram utilizadas metodicamente para transmitir alguma ideia específica. Novamente o motivo de tetracorde diatônico descendente está presente. O momento dos compassos 21-22 apresenta este elemento em sua forma mais claramente definida na sequência das notas ‘ré’ a ‘lá’, e coincide (ou pinta) com o texto “*wedded to my woes*”. Já havíamos comentado sobre esta parte do texto que resumiria as tão nocivas condições do sujeito, então unido às próprias lamentações. Nos outros dois retângulos pretos restantes o motivo apresenta alguma variação, porém conservando o direcionamento melódico descendente e o âmbito de 4ª justa. Em ambos também, o teor do texto é sombrio, negativo e pessimista. Os retângulos vermelhos marcam o motivo de tetracorde em que as variações são mais elaboradas. Nos compassos 17-18, por exemplo, o movimento descendente é desviado antes de concluir a 4ª justa entre ‘lá’ e ‘mi’.

O contorno melódico da frase que dá nome à música é construído a partir da inversão do motivo, de modo que encontramos o tetracorde em movimento ascendente. O mesmo ainda tem uma nota adicional no final, com intervalo de um semitom descendente, mesmo intervalo que caracteriza uma variação no motivo invertido, precisamente na palavra “*darkness*”. Esta figura de 2ª menor descendente é recorrente ao longo de toda a peça (estão circulados em preto na imagem), geralmente acompanhando palavras centrais do texto. Podemos dizer que as durações das notas nessa figura são mais longas, com exceção do compasso 19, em que a ocorrência de duas figuras em sequência acaba inclusive formando o motivo de tetracorde. Em seguida, a frase que completa o primeiro verso do poema e expressa a tristeza tem o direcionamento descendente com extensão de 6ª menor, e está no modo da escala frígia. As cadências frígias foram amplamente exploradas pelos compositores elisabetanos, e na maioria das vezes elas estavam ligadas à expressão de dor e decadência (HURVITZ, 1996: 37).

A construção do verso decassílabo neste poema não evidencia a métrica dos pés iâmbicos, mas podemos senti-la principalmente nos dois últimos pés poéticos, que ocorrem após uma respiração implícita no verso: 6 “*O let me living die | till death doth come*”. Lembremos Campion e sua observação de que naturalmente a respiração dos versos iâmbicos é após o segundo pé, sendo que também ocorre com frequência entre o terceiro e quarto. Outra situação para a qual nosso tratadista de poesia chama atenção, é que por vezes esses versos mais longos podem conter

mais de uma respiração. Ao analisarmos o verso decassílabo da segunda estrofe do texto de Coprario encontramos esta situação, explícitas pelas cesuras de vírgulas: 12 “*O thus, my haples ioy, I haste to thee*”. Especificamente sobre o verso 6, Dowland reforça a nossa sugestão de respiração do verso, cesurando o verso com engenho nos elementos textuais, e musicais. Já havíamos comentado que Dowland aplicou ao poema de Coprario a repetição de trechos do texto de forma característica e que este recurso é mais expressivo no verso heroico. É interessante notarmos que esta é a única música neste trabalho em que Dowland não é o autor da letra. A maneira como o compositor trabalha sobre o texto de Coprario é de uma densidade interpretativa digna de um grande artista, que consegue um efeito muito específico para a obra como um todo, sobretudo pelo tratamento ao texto ao utilizar apenas a primeira estrofe e com a manipulação das repetições de trechos que são valorizados e a utilização do primeiro verso para finalizar a obra. Portanto, com relação ao aspecto textual, a cesura é estabelecida pelo agrupamento dos fragmentos repetidos; enquanto musicalmente, pela caracterização motívica do contorno melódico, ambos em duas seções que coincidem quanto ao ponto divisório, ou seja, a primeira parte corresponde ao texto “*O let me living die*” e a segunda a “*till death doth come*”.

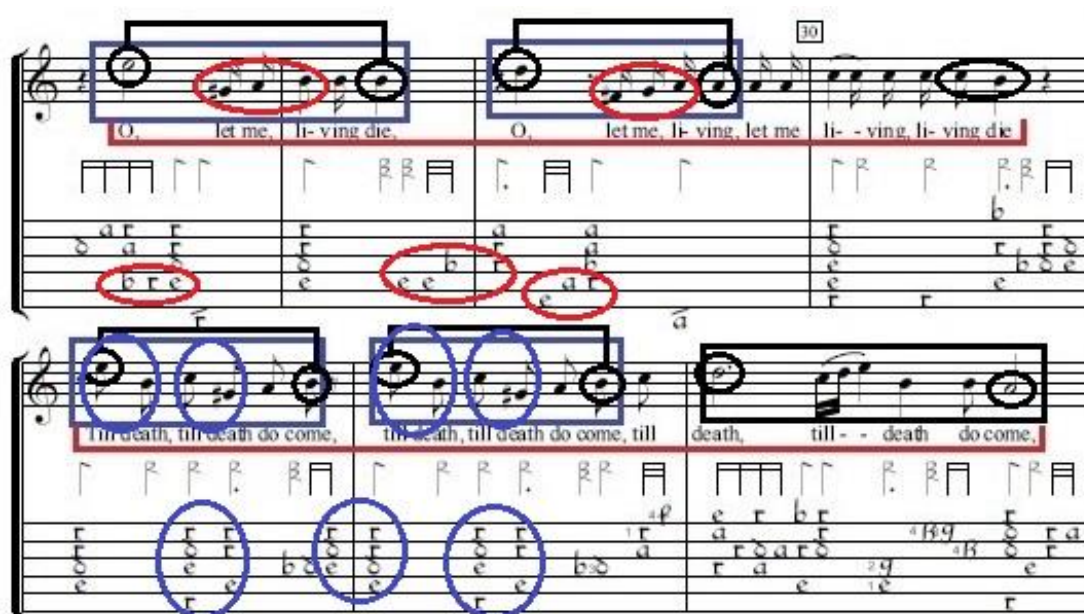


Figura 28: Verso em pentâmetro iâmbico de *In Darkness Let Me Dwell*.

A figura musical deste verso consiste de uma 6ª menor descendente atingida por saltos seguida de uma 3ª menor em movimento contrário por grau conjunto

(retângulos azuis). Este desenho melódico resulta em uma 4ª justa descendente entre as notas inicial e final (circuladas em preto). De tal modo, compreendemos a figura como uma apresentação menos óbvia do tetracorde frígio, um jogo intelectual de exposição do motivo musical associado ao sofrimento que se revela no último fragmento do verso onde o tetracorde é mais perceptível (retângulo preto). A textura do acompanhamento instrumental realizado pelo alaúde desenvolve ao longo desses compassos um contraponto imitativo diferenciado do restante da obra. Na primeira metade do verso circulamos de vermelho o elemento de 3ª menor ascendente, que é copiado pela linha de baixo do alaúde. Na segunda parte o salto de 6ª menor é conseguido pela utilização sucessiva de dois saltos descendentes de 4ª. E este é o elemento imitado no alaúde com a sequência repetida dos acordes de Lá menor e Mi maior (círculos azuis).

#### 4.2.3 Come, Heavy Sleep

##### Come, Heavy Sleep

1 *Come, heavy Sleep the image of true Death;*  
 2 *And close up these my weary weeping eyes:*  
 3 *Whose spring of tears doth stop my vital*  
*breath,*  
 4 *And tears my heart with Sorrow's sigh-swoll'n*  
*cries.*  
 5 *Come, and posses my tired thoughts-worn*  
*soul,*  
 6 *That living dies till thou on me be stouled*

7 *Come shape of rest, and shadow of my end*  
 8 *Allied to Death, child to this black fast night:*  
 9 *Come thou and charme these rebels in my*  
*brest,*  
 10 *Whose waking fancies doth my mind affright.*  
 11 *O come sweet Sleep; come or I die for ever:*  
 12 *Come ere my last sleep comes, or come*  
*never.*

##### Vem, sono profundo

Vem sono profundo, a real imagem da morte;  
 E fecha esses meus olhos cansados de chorar:  
 Cujas fontes de lágrimas corta meu sopro de vida,  
 E dilacera meu coração com gemidos e suspiros  
 de tristeza.  
 Vem e possui minha alma vestida de  
 pensamentos cansados,  
 Que vivendo morre até que tu em mim sejas  
 roubado

Vem forma de descanso, e sombra do meu fim  
 Aliado à morte, filha da noite escura:  
 Vem tu e encanta estes rebeldes em meu peito,  
 Cujas vãs imaginações me amedrontam.  
 Ó vem, doce sono; vem ou eu morro para  
 sempre:  
 Vem antes de meu último sono, ou não venhas  
 nunca.

Exemplo 26: *Come, Heavy Sleep*, do *First Book of Songs or Ayres* (1597). À direita, tradução nossa.

Tivemos a oportunidade de observar o tema da melancolia em “*Come, Heavy Sleep*” em um momento anterior, mas é importante resgatarmos pelo menos alguns aspectos para a abordagem do nível expressivo da peça inclusive porque trazemos agora também a segunda estrofe do texto. Ela reitera a privação de sono como um sinal melancólico terrível, que enquanto causa bem estabelecida é capaz de aguçar

uma série de outros sintomas igualmente incômodos como o choro, gemidos, suspiros e principalmente a tristeza e os pensamentos perturbados (versos 5, 9 e 10). Nas duas canções anteriores percebemos a valorização da condição de isolamento e solidão para viver a espera de uma luz libertadora da dor do mundo, que provavelmente seria encontrada apenas na morte. Já nesta obra, a morte também apresenta outro sentido além do extremo temor, sendo então o alento para o tormento da insônia. No último par de versos: “11 *O come sweet Sleep; come or I die for ever: / 12 Come ere my last sleep coms, or come never*”, verificamos a dupla atribuição de significado. Se no verso 11 a morte é vista com aversão e o sono é evocado como a salvação para evitá-la, na linha seguinte a sensação é de que ela não apresenta temor e sim uma conformidade quase cobiçosa ao ser tratada como o último sono, pois este é o objeto desejado para a restauração plena de todo o tormento.

A canção tem a forma binária. A primeira seção compreende os quatro primeiros versos, que são rimados intercaladamente. A segunda corresponde aos dois versos finais, rimados entre si e repetidos.

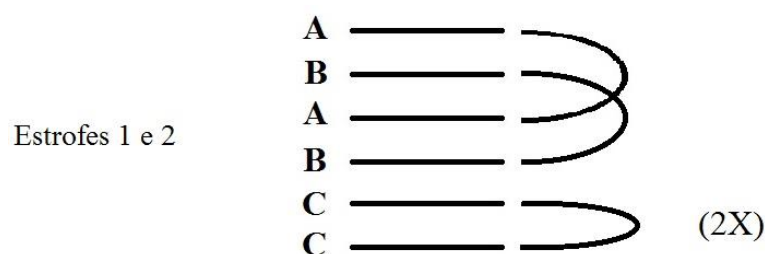


Figura 29: Estrutura formal básica de *Come, Heavy Sleep*.

Cada uma das duas estrofes apresenta a mesma forma. Todos os seis versos são decassílabos e apresentam uma dinâmica de execução fluída e contínua. O desenho melódico da linha do canto é basicamente construído por movimento de graus conjuntos, havendo apenas alguns saltos em que os intervalos são de 3ª e de 4ª. Mas o desenvolvimento geral da canção é bastante uniforme. A técnica de word-painting é empregada e o motivo musical do tetracorde novamente está presente ao longo de toda a peça.

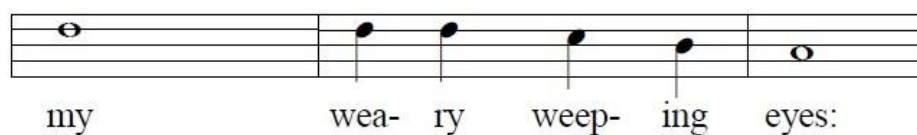


Figura 30: *Word-painting* de tetracorde. *Come, Heavy Sleep*, compassos 6 e 7.

No exemplo acima temos uma situação em que a o choro, ou as lágrimas de tristeza, novamente são retratadas através da utilização da figura de tetracorde descendente. Em outro momento, a mesma figura é aplicada com algum tratamento de variação sobre o texto “*Sorrow's sigh-swoll'n cries*”:

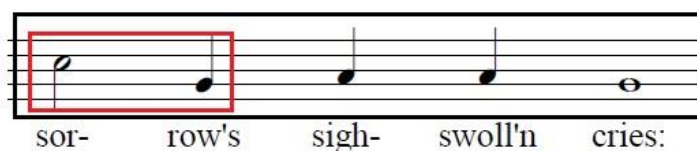


Figura 31: *Word-painting* de tetracorde. *Come, Heavy Sleep*, compasso 13.

Nessa ocorrência o tetracorde é elaborado de modo que a 4ª descendente pinta pontualmente a palavra “*sorrow's*”, através da omissão dos intervalos internos (retângulo vermelho); como também perfaz o âmbito total da frase (retângulo preto). Na próxima imagem podemos verificar outras colocações do tetracorde descendente. Esta estrutura acontece em diversos momentos da peça, de forma análoga à atmosfera de tristeza e sofrimento que há na letra. Mas apesar da consistência de elementos ao longo de toda a obra as duas seções são claramente determinadas. Ao final da quadra percebemos a exposição completa de uma ideia. E no último par de versos a ideia é retomada, com ênfase à súplica de encerrar o sofrimento, ou pela restauração do sono, ou pela morte.



5ª justa em movimento ascendente. Ela é construída a partir de um salto de 3ª seguido de graus conjuntos (clave da voz). O contraponto no alaúde se dá por movimento contrário a partir da mesma nota inicial, de modo que constrói o tetracorde descendente de 4ª justa.



Figura 33: Compassos 17 e 18 de *Come, Heavy Sleep*.

Esse motivo também é encontrado nos compassos 11 a 13, estando associado ao corte do sopro vital e ao coração dilacerado. Dessa forma, podemos dizer que em todos os casos o texto contém a ideia de morte, já que nos versos 6 e 12 as expressões ressaltadas são, respectivamente, “*that living dies*” “*my last sleep comes*”. Neste, ela é simbolicamente descrita como o último sono, enquanto no anterior o oxímoro entre vida e morte (ou melhor, que vivendo morre) é semelhante ao fragmento encontrado em *In Darkness Let Me Dwell*. É interessante notar que a proeminência destes versos em *Come, heavy Sleep* tem em comum com as músicas anteriores a repetição de texto e o contraponto imitativo mais denso entre voz e alaúde, que combina uma textura diferenciada com a utilização de motivos musicais específicos:

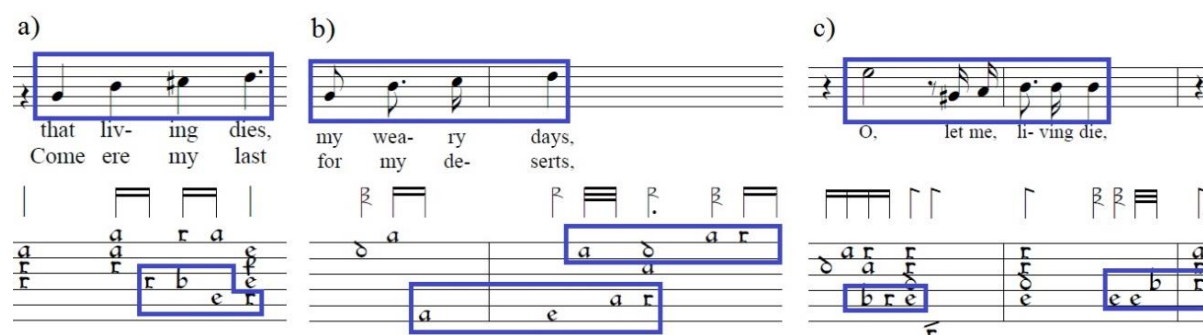


Figura 34: a) Compasso 17 de *Come, Heavy Sleep*; b) Compassos 11 e 12 de *Flow My Tears*; c) Compassos 27 e 28 de *In Darkness Let Me Dwell*.



Na imagem acima temos a estrutura do motivo melódico nas três peças e podemos perceber que em todas elas a imitação por parte do alaúde ocorre especialmente na linha mais grave. Esta estrutura está presente na música *Flow My Tears* acompanhando o texto “*my weary days*” que, como vimos, finaliza o verso heroico após a sequência de 3ª ascendentes. E em *In Darkness Let Me Dwell* apresenta semelhança na característica do movimento diatônico ascendente no âmbito de 3ª na parte final do motivo.

#### 4.2.4 If My Complaints

##### If my complaints

1 If my complaints could passions moove,  
 2 Or make love see wherein I suffer wrong:  
 3 My passions weare enough to proove,  
 4 That my despayrs had governd me to long,  
 5 O love, I live and dye in thee  
 6 Thy grieffe in my deepe sighes still speakes,  
 7 Thy wounds do freshly bleed in mee  
 8 My heart for thy unkindnes breakes,  
 9 Yet thou dost hope when I despaire,  
 10 And when I hope, thou makst me hope in vaine.  
 11 Thou saists thou canst my harmes repaire,  
 12 Yet for redresse, thou letst me still complaine.  
 13 Can love be ritch, and yet I want?  
 14 Is love my iudge, and yet am I condemn'd  
 ?  
 15 Thou plenty hast, yet me dost scant,  
 16 Thou made a god, and yet thy power contemn'd.  
 17 That I do live, it is thy power,  
 18 That I desire it is thy worth,  
 19 If love doth make mens lives too soure,  
 20 Let me not love, nor live henceforth.  
 21 Die shall my hopes, but not my faith,  
 22 That you that of my fall may hearers be  
 23 May here despaire, which truely saith  
 24 I was more true to love, then love to me.

##### Se minhas queixas

Se minhas queixas pudessem mover as paixões,  
 Ou fazer o amor ver como eu sofri injustamente:  
 Minhas paixões foram suficientes para provar  
 Que meu desespero já havia me controlado longo tempo,  
 Oh amor, eu vivo e morro em ti  
 Tua dor em meus suspiros profundos ainda fala  
 Tuas feridas em mim ainda sangram  
 Meu coração por tua falta de bondade sucumbe,  
 Ainda assim tu esperas quando eu desespero,  
 E quando eu espero, tu me fazes esperar em vão  
 Dizeis que não podes curar minhas feridas,  
 Ainda assim, para compensar-me, permities que eu reclame,

Pode o amor ser rico e eu ainda querer mais?  
 O amor é meu juiz, e ainda assim eu sou condenado?  
 Vós muito tendes e pouco me dais,  
 Vós criaste um deus e ainda assim seu poder desprezais  
 O que eu vivo, é o vosso poder  
 O que desejo é vossa atenção,  
 Se o amor amarga a vida dos homens,  
 Que não mais eu ame e nem viva de agora em diante,  
 Que morram minhas esperanças, mas não minha fé  
 Que tu, de minha queda possas estar atento  
 Possa ouvir o desespero que verdadeiramente diz  
 Ao amor eu fui mais verdadeiro que ele a mim.

Exemplo 27: *If My Complaints*, do *First Book of Songs or Ayres* (1597). À direita, tradução nossa.

Esta canção apresenta a característica de lamentação por toda sua extensão. Os primeiros dois versos já apresentam a sentença principal do texto, isto é, o anseio de mover as paixões com as suas reclamações, ou ao menos se fazer notar



para o amor que o ignora. E em seguida as linhas descrevem unicamente estados de dor e desapontamento, com suspiros profundos e feridas (versos 6 e 7). Também é possível notarmos um condicionamento passivo e de espera, apesar da quase certeza de que não há expectativa de mudar o desprezo do amor. Mas mesmo assim, ainda existe uma sádica satisfação na permissão de poder lamentar (verso 12). Toda condição sintomática que aparece nesta peça está relacionada diretamente à causa do estado melancólico, de modo que podemos identificar a melancolia amorosa.

O nono verso de *Come Heavy Sleep* tem a propriedade de demonstrar o estado de agitação mental do melancólico, representada pelos rebeldes em seu peito: “*Come thou and charme these rebels in my brest*”. Este verso tem afinidade com a sentença geral de *If My Complaints*, ou seja, na vontade de mover as paixões. E estas podem ser entendidas como paixões aflitivas e lamentáveis devido à frustração expressa pela não correspondência do amor, conforme podemos perceber em toda a peça, e especialmente no encerramento: “*I was more true to love, then love to me*” (verso 24).

A configuração desta obra observa uma clara relação de proporcionalidade. Cada uma das duas estrofes de doze versos é subdividida em três quadras. E elas são reforçadas pela música atribuída a cada verso da letra. Portanto a parte musical da primeira estrofe do poema é dividida em três partes, e será repetida para acompanhar a letra da segunda estrofe. Além disso, a estrutura total pode ser subdividida em pares de versos. Cada par formado apresenta um sentido completo. O segundo complementa o sentido do primeiro; e o quarto complementa o sentido do terceiro.

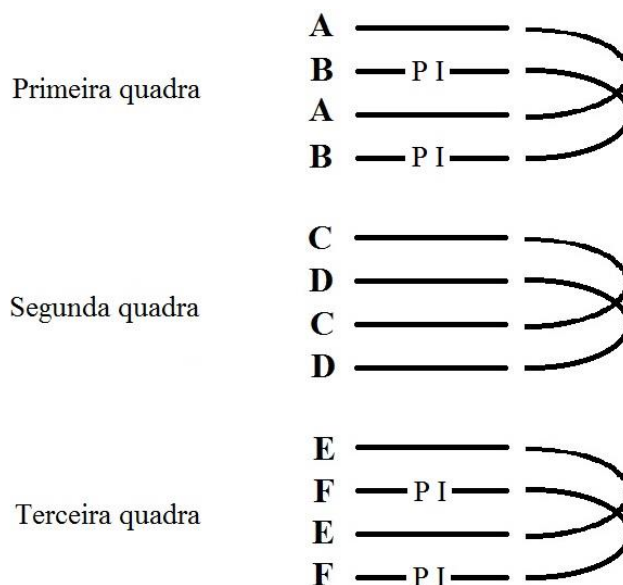


Figura 35: Estrutura formal básica de *If My Complaints*.

A primeira e a terceira quadras apresentam as mesmas características de versificação. Nelas, as linhas ímpares tem a medida de oito sílabas e as linhas pares dez. A segunda quadra tem apenas versos octossílabos. Novamente percebemos a preferência de Dowland por pés iâmbicos. Em *If My Complaints*, diferente das músicas anteriores, os pentâmetros iâmbicos não recebem destaque de contraste motivico na melodia, ou de textura e ritmo no acompanhamento. Aliás, a música toda se desenvolve sem momentos contrastantes.

O delineamento melódico dos versos obedece um padrão. Todos apresentam uma respiração estabelecida por uma nota de longa duração ao longo do verso, que se localiza no meio do verso. Mais precisamente, estão no final do segundo pé, conforme a consideração de Campion sobre os versos construídos com pés do tipo iambo. A configuração melódica adquire características diferentes a partir da cesura e dessa forma podemos dividir a melodia em dois fragmentos. Ao observarmos a primeira frase podemos entender como são os demais.



Figura 36: Primeiro verso de *If My Complaints*.

A nota 'ré' localizada no primeiro tempo do segundo compasso marca o local da respiração. Desse modo, percebemos que o primeiro motivo melódico apresenta movimentação por saltos. No exemplo acima os saltos são ascendentes de 3ª menor e de 4ª justa. Enquanto isso, a segunda parte da melodia apresenta unicamente intervalos por graus conjuntos e a tendência geral deste motivo é o movimento descendente. Na figura acima o âmbito de 6ª menor é contemplado pelo gesto musical. Mas também há outras extensões.

The image displays a musical score for the piece "If My Complaints" by John Dowland. The score is presented in two columns, each containing four staves of music. The lyrics are written below the notes. Annotations include red circles highlighting the beginning of phrases and red rectangles highlighting descending melodic motifs. Blue circles and rectangles highlight other specific melodic features. The piece is in 3/4 time and features a mix of treble and bass clefs.

**Staff 1 (Left):** "If my complaints could passions move, Or make Love see where in  
Can love be rich, and yet I want? Is Love my judge and yet

**Staff 2 (Left):** "I suffer wrong, My passions were enough to prove  
am I content? Thou plenty hast, yet me dost scant;

**Staff 3 (Left):** "That my desires had govern'd me too long, O Love, I live and  
Thou made a god, and yet thy power condemn'd. That I do live, it

**Staff 4 (Left):** "die in thee; Thy grief in my deep sighs still speaks;  
is thy power; That I desire, it is thy worth.

**Staff 5 (Right):** "Thy wounds do freshly bleed in me; My heart for  
If Love doth make men's lives too sour Let me not

**Staff 6 (Right):** "thy unkindness breaks, Yet thou dost hope when I despair,  
love nor live henceforth. Die shall my hopes, but not my faith

**Staff 7 (Right):** "And when I hope thou mak'st me hope in vain, Thou say'st thou canst my  
That you, that of my fall may hearers be, May here despair, which

**Staff 8 (Right):** "harm's pair, Yet for redress thou left me still complain,  
true-ly saith I was more true to Love than Love to me.

Figura 37: Identificação motívica em *If My Complaints*.

Na figura estão marcados os motivos em todos os versos. Os círculos sinalizam os fragmentos iniciais de cada frase, que são os locais onde acontecem saltos melódicos. Outra característica é que eles são compostos por quatro notas em tempo de semínima, exceto a última, que apresenta sempre uma duração mais longa e proporciona o efeito de respiração, ou cesura, ao verso. Os retângulos vermelhos marcam a melodia descendente em âmbito de 6ª menor. Já os pretos, estes indicam os trechos que apresentam as características comuns quanto à formação, porém com movimentos ascendentes além dos descendentes. Em azul as marcações estão para os versos 5 a 8, e 17 a 20. Nestes locais, colocamos os

motivos iniciais também em retângulos para apontar o estreitamento de relação destes com o gesto final dos retângulos azuis maiores.

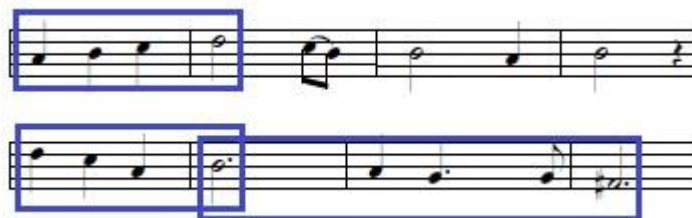


Figura 38: Compassos 17 a 24 de *If My Complaints*.

Esses locais da letra (versos 5 a 8 e 17 a 20) correspondem ao que consideramos como segunda quadra da estrofe de doze versos, que difere da primeira e da terceira por ser formada apenas por versos octossílabos. O motivo de tetracorde está presente nos sinais azuis. No sistema superior da figura temos o motivo com 4ª justa e em movimento ascendente. E abaixo o primeiro retângulo mostra o motivo com movimento descendente e com a permutação, a alteração na ordem da nota 'si'. E o terceiro caso apresenta o gesto tal como foi encontrado e discutido largamente na peça *Flow, My Tears*, uma melodia descendente por graus conjuntos e, este, com a extensão de uma 4ª diminuta.

#### 4.2.5 Discussão Sobre as Análises

Com as quatro análises que foram realizadas foi possível percebermos a recorrência de alguns elementos de modo significativo, especialmente no emprego de técnicas composicionais<sup>47</sup> específicas para acompanhar determinadas expressões verbais. A relação entre o texto das letras e a música apresenta um vínculo muito estreito no gênero da canção. No entanto, de toda a variedade possível para a manipulação das alturas e durações dos sons, podemos dizer que alguns procedimentos ocorrem de forma sistemática na expressão da melancolia dessas obras.

O tema da melancolia foi percebido no texto das letras principalmente através da descrição de um quadro sintomático, com a utilização de expressões que

<sup>47</sup> Estamos, nesse momento, nos referindo a técnicas de composição musical.

remetem especialmente à tristeza e ao medo, que são os principais e mais frequentes sintomas do temperamento melancólico, mas também a lágrimas, suspiros, dor, abandono, desespero, e a escuridão. Percebemos também a definição de aspectos causais da afecção, sobretudo em *If My Complains* e *Come heavy Sleep* mas os principais sinais de melancolia nessas *ayres* foram encontrados pela definição de sintomas. Para enriquecer e complementar nossa reflexão, apresentaremos ainda considerações complementares de mais algumas *ayres*. Nestas, vamos perceber que as letras apresentam o tema da melancolia de forma similar a que acabamos de comentar, e destacaremos para discussão apenas alguns fragmentos. Contudo, as letras serão expostas na íntegra (com as traduções) para apreciação do leitor.

O primeiro assunto de nossa reflexão é a presença de melancolia nas letras principalmente pela identificação de sintomas. Vejamos a seguir, do *Second Booke of Songs or Ayres* (1600), as canções *Sorrow Stay, Lend True Repentant Tears* e *Mourne, Mourne, The Day Is Whit Darknesse Fled*.

*Sorrow stay, lend true repentant teares*

1 *Sorrow stay, lend true repentant teares*  
 2 *To a woefull wretched wight,*  
 3 *Hence dispaire with thy tormenting feares:*  
 4 *Doe not, O doe not my heart, poor heart*  
*affright,*  
 5 *Pitty, pittty, pittty, help now or never,*  
 6 *Mark me not to endlesse paine,*  
 7 *Alas I am condemned ever,*  
 8 *No hope, no help, ther doth remaine,*  
 9 *But downe, downe, downe, downe I fall,*  
 10 *Downe and arise I never shall.*

Permanece tristeza, e me dá lágrimas genuínas de remorso

Permanece tristeza, e me dá lágrimas genuínas de remorso  
 Eu, esta criatura infeliz e desdita  
 Parta com teus medos atormentadores  
 E não atemoriza este pobre coração  
 Piedade, piedade, piedade, auxilia-me agora ou nunca mais  
 Não me entregue às dores sem fim  
 Infelizmente sou para sempre condenado  
 Sem esperança, ou ajuda, portanto,  
 Cairei na mais profunda desgraça e  
 Nunca mais me erguerei.

Exemplo 28: *Sorrow Stay, Lend True Repentant Tears*, do *Second Booke os Songs or Ayres* (1600).  
 À direita, tradução nossa.

Os sintomas anteriormente relacionados se apresentam também nessa canção. Há uma citação pontual e precisa da condição de tristeza e de dor, assim como uma confissão de sofrimento e desesperança. Os versos 9 e 10 externam a perpetuação do estado melancólico com uma certa conformação em submeter-se a ele, de tal modo que nos remete ao desabafo do verso “*In darkness let me dwell*”. Notamos as mesmas características na letra da próxima canção:

*Mourne, Mourne, Day is With Darknesse Fled*

1 *Mourne, mourne, day is with darknesse fled*  
 2 *What heaven then governes earth,*  
 3 *O none, but hell in heavens stead,*  
 4 *Choaks with his mistes our mirth.*  
 5 *Mourne, mourne, looke now for no more day*  
 6 *Nor night, but that from hell,*  
 7 *Then all must as they may,*  
 8 *In darknesse learne to dwell.*  
 9 *But yet this change, must change our*  
*delight,*  
 10 *That thus the Sunne should with the night.*

*Pesar, pesar, o dia foge com a chegada da*  
*escuridão*

Pesar, pesar, o dia foge com a chegada da  
 escuridão  
 Que luz celestial agora governa a terra?  
 Nenhuma, pois a escuridão da noite é como o  
 inferno ao invés do céu  
 Afogando com seu nevoeiro a nossa alegria.  
 Pesar, pesar, não procura mais pelo dia  
 Nem noite, mas apenas o inferno escuro  
 E devem todos  
 Aprender a morar na escuridão  
 Mas mesmo assim mudar a nossa percepção de  
 prazer  
 Pois mesmo o sol deve abrigar-se com a noite

Exemplo 29: *Mourne, Mourne, The Day Is Whit Darknesse Fled*, do *Second Booke os Songs or Ayres* (1600). À direita, tradução nossa.

Como podemos ver, ambas as canções apresentam a perpetuação de sofrimento e a constatação de estar “vivendo, porém já morto” (living die) nesta última peça revela a necessidade de adaptação: “*Then all must as they may, | In darknesse learne to dwell*” (versos 7 e 8). Vejamos musicalmente como são representados esses versos de aceitação do estado de viver morrendo nessas duas peças:



Figura 39: Versos 7 e 8 de *Mourne, Mourne, Day is With Darknesse Fled*.

O motivo musical de tetracorde descendente de 4ª justa, que encontramos presente em todas as peças anteriores, é atribuído ao canto neste trecho específico da letra. Inicialmente, ele é simplesmente exposto, com as durações de semínima e finalizando em uma nota mais longa, uma mínima. No compasso seguinte, o retângulo preto marca o motivo variado, sob a forma de inversão no direcionamento melódico e nas durações. O retângulo vermelho indica uma ampliação na manipulação do motivo, com um engenhoso palíndromo onde a nota ‘lá’ é o ponto central e as notas em colcheia ensaiam um melisma, ao constarem de duas notas para uma sílaba de texto. Enquanto isso, os versos 9 e 10 de *Sorrow Stay, Lend True Repentant Tears* apresentam um *word-painting* recorrente. A melodia, também descendente e por graus conjuntos, mas compreendendo o âmbito de 6ª menor:



Figura 40: Versos 7 e 8 de *Sorrow Stay, Lend True Repentant Tears*.

Assim como na música anterior, o motivo apresentado com clareza no início do verso (retângulo preto), sendo trabalhado com procedimentos de variação até a finalização da ideia. O gesto de 6ª menor descendente “pinta” uma queda, ou decadência, reiterada na repetição da palavra “down”. Hurvitz (1996) comenta sobre estas expressões, dizendo que “na verdade, o cair é uma imagem muito empregada na poesia melancólica e é uma metáfora apropriada para o melancólico [...]”<sup>48</sup> (HURVITZ, 1996: 25, tradução nossa). Em seguida, o texto “down, and arise” recebe a melodia de 6ª menor com variação, havendo o movimento ascendente, com um salto de 4ª justa no primeiro intervalo. Quando esse texto é repetido, o motivo aparece transposto uma 3ª menor acima, entre as notas ‘fá-ré’. A ideia finaliza com um gesto descendente por graus conjuntos de 3ª menor.

As duas novas peças que apresentamos tem uma característica em comum entre si. A estrutura estrófica delas é idêntica:

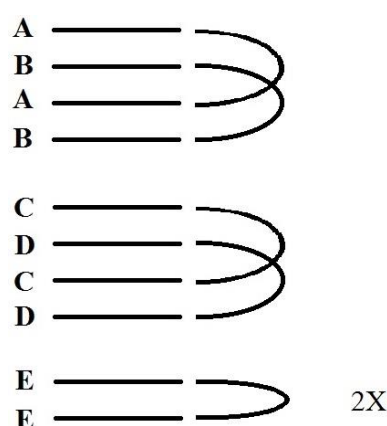


Figura 41: Estrutura formal básica de *Mourne, Mourne, The Day Is Whit Darknesse Fled* e *Sorrow Stay, Lend True Repentant Tears*.

<sup>48</sup> “Indeed, falling is a much-employed image in melancholy poetry, and is an apt metaphor for the melancholic’s [...]” (HURVITZ, 1996: 25).

Elas são compostas por dez versos, sendo que a combinação de rimas sugere a subdivisão deles em duas quadras e mais um dístico final, que é repetido na canção. E em ambas, também, a parte musical do último par de versos apresenta um gesto musical particular, que não é aplicado em toda a seção anterior da música e acompanha as quadras. A propósito, este é o segundo aspecto de nossa reflexão, ou seja, a verificação da técnica composicional das canções, que observa uma combinação precisa, sincronizada nos contrastes de elementos musicais e textuais, ou poéticos. Isso quer dizer que quando há contraste na letra, por conta da repetição de fragmentos do texto, por exemplo, os aspectos da linha melódica do canto e/ou acompanhamento de alaúde também são diferenciados em padrões motivicos, ou na textura musical. E da mesma forma ocorre quando há contraste na versificação, seja pela disposição das rimas (de quadras para dísticos) ou pela extensão (quantidade de sílabas).

Algumas estruturas musicais são utilizadas com uma intenção bem definida, devido a convenções consolidadas:

As convenções musicais manifestam com transparência a essência de uma ideia em sua mais pura forma e são transformadas de “retórica sensível” a enunciados comuns. O ouvido pode reconhecer a estrutura musical, porém é a mente que faz a associação entre o gesto e seu significado afetivo. Em certo sentido, as convenções dão ao poeta e ao compositor o poder de ser compreendido com uma clareza que transcende o comum <sup>49</sup> [...] (CORBÍ, s/d: 37, tradução nossa).

Corbí, em seu artigo, trabalha o tema da retórica musical da música dos períodos renascentista e barroco, discutindo formalmente a dimensão estrutural do discurso musical entre *dispositivo* e *elocutio*, correspondente às partes e ao estilo do mesmo. Dessa abordagem, ele concluiu que a “essência da linguagem afetiva e expressiva é o gesto figurativo” <sup>50</sup> (CORBÍ, s/d: 31, tradução nossa) com uma

---

<sup>49</sup> Las convenciones musicales manifiestan con transparencia la esencia de una idea en su más pura forma y son transformadas de la retórica sensible a preferencias comunes. El oído puede reconocer la estructura musical pero es la mente la que hace la asociación entre el gesto y su significado afectivo. En cierto sentido, las convenciones le dan al poeta y al compositor el poder de ser entendido con una claridad que trasciende lo ordinario, un grado de claridad que podría ser nublado por las particularidades de lo personal (CORBÍ, s/d: 37).

<sup>50</sup> La esencia del lenguaje afectivo y expresivo es el gesto figurativo (CORBÍ, s/d: 31).



perspectiva em que o vocabulário de gestos, figuras, ornamentos e motivos musicais abrange o extramusical. Além de demonstrar diferentes figuras retóricas típicas da música dos séculos XV e XVI, o autor comenta também sobre as práticas de variação motívica que eram mais comumente utilizadas para o desenvolvimento das canções, que foram exatamente as mesmas que verificamos, como a inversão e a retrogradação, por exemplo. Contudo, uma consideração de Corbí é especialmente interessante no contexto de nossas análises. Ele observou que, de um modo geral, ocorre a utilização de uma série de figuras musicais em cada composição, mas que elas convergem para “destilar um único humor” e, menos frequentemente, a manifestar diferentes estados de ânimo (CORBÍ, s/d: 34). A esse respeito, cabe comentar que não foram raras as ocasiões em que constatamos essa característica. Inclusive, ao definirmos a presença melancólica nas letras como especialmente sintomática, verificamos que de fato as canções transmitem basicamente uma ideia central. E mesmo que diversos elementos (ou sintomas) sejam relacionados, a tonalidade do humor, ou ideia central como acabamos de descrever, é perceptível ao longo de toda a obra.

Musicalmente, a representação de tal ideia central é desenvolvida com o emprego sistemático de uma variedade de motivos musicais. Dentre eles, as melodias descendentes por graus conjuntos no âmbito de 4ª, ou de 6ª menor, os intervalos de 2ª menor descendente e as repetições de figuras em sequência formando uma unidade maior, são bastante recorrentes e encontrados em todas as peças de expressão melancólica. Na figura a seguir podemos visualizar os tetracordes descendentes citados nos retângulos vermelhos, ocorrendo ao longo de toda a obra.

## Mourn! Day is with darkness fled John Dowland

Figura 42: Identificação motívica em *Mourne, Mourne, The Day Is Whit Darknesse Fled*.

Percebemos o motivo presente ao longo de toda a peça. Chamamos atenção para o uso de outra figura que se destaca nessa peça, mas também nas outras, os saltos de 4ª justa. Esta aparece com direcionamento descendente logo no primeiro compasso da canção, acompanhando a palavra “*mourne*” (idem no compasso 9), e em movimento ascendente nos compassos 3, 5 e 19. Agora, quanto à forma poética, inicialmente identificada em três seções (duas quadras e mais um dístico final), comentamos que o dístico final apresenta um gesto musical particular, que não ocorre nos versos anteriores. Em *Mourne, Mourne, The Day Is Whit Darknesse Fled* o dístico final é composto por dois pentâmetros iâmbicos, e a distinção musical é o elemento marcado em azul com a articulação de colcheias. Além disso, também é significativo o movimento final: de escala diatônica descendente em âmbito de 8ª. A peça *Sorrow Stay, Lend True Repentant Tears*, como vimos, tem as mesmas características estruturais, mas a elaboração do dístico final apresenta elementos em comum com versos anteriores. No entanto, nesta peça a melodia descendente em âmbito de 6ª menor se sobressai pela colocação de durações maiores e pela realização de imitação precisa desse movimento no acompanhamento de alaúde

(marcações em vermelho). Nos compassos 13 e 14, este gesto aparece com o acréscimo de algumas notas (circuladas):

The musical score for "Sorrow Stay, Lend True Repentant Tears" by John Dowland is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 12, and the second system contains measures 13 through 20. Red boxes highlight specific melodic motifs in measures 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, and 20. Blue boxes highlight other motifs in measures 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, and 20. The lyrics are: "Sorrow, stay! Lend true repentant tears to a woe-ful, woe-ful wretch-ed wight. Hence, hence, despair with thy tormenting tears! Do not, oh do not my heart, poor heart, al-fright. Pi-ty, pi-ty, pi-ty, pi-ty, pi-ty, help now or ne-ver; mark me not to end-less pain, mark me not to end-less pain. Alas! I am con-demnd, alas! I am con-demnd, I am con-demned ev-er; no hope, no help there doth remain, but down, down, down, down I fall, down, and a-rise, down, and a-rise, I nev-er shall. But down, down, down, down I fall, but down, down, down, down I fall, down, and a-rise, down, and a-rise, I nev-er shall."

Figura 43: Identificação motívica em *Sorrow Stay, Lend True Repentant Tears*.

O contorno melódico desta canção apresenta um número maior de diferentes figuras musicais. Temos marcado em preto as melodias diatônicas descendentes, que contemplam extensões de 3ª menor (compasso 1) à 7ª menor (compassos 6 e 7). Nos compassos 10 e 11 está marcada a figura de uma articulação rítmica atribuída à palavra “*pitty*”. E em azul, marcamos o gesto caracterizado por saltos de 3ª menor nas palavras “*no hope*” e “*no help*” (compassos 19 e 20). A propósito, este intervalo aparece profusamente ao longo desta canção (assim como em outras) e é convencionalmente utilizado para a representação de paixões lamentáveis, juntamente com intervalos de 6ª menor e semitons (CORBÍ, s/d: 37). Corbí realiza uma exposição dos recursos técnicos de composição da música renascentista e barroca com base em vários autores da época que escreveram princípios retórico-musicais, dentre os quais destacamos Thomas Morley, Charles Butler e Joachim Burmeister. Também Thomas Campion e George Puttenham, nossos referenciais sobre a poesia elisabetana, são relacionado em seu artigo. Corbí reitera a afinidade da arte da música com a literatura e a oratória na música da renascença, tanto no nível estrutural do discurso, como na configuração de dispositivos expressivos, chamados figuras retóricas.

O gesto do trecho “*no hope, no help*” apresenta uma estrutura bastante interessante nesse sentido. Ao observarmos esta figura isoladamente, notamos algumas características que contemplam tanto a dimensão poética como a musical. Primeiramente quanto ao texto, podemos comentar que é composto de dois pés iâmbicos (U \_\_ U \_\_ ); musicalmente, a figura que forma o motivo é composta por duas notas com movimento melódico de uma 3ª menor descendente, cujas durações são de semínima seguida de mínima:



Figura 44: Compassos 19 e 20 de *Sorrow Stay, Lend True Repentant Tears*.

A construção é muito coerente consonante entre as dimensões verbal e não verbal quando relacionamos o gesto com a consideração de Campion de que a sílabas longas (acentuadas) e curtas (não acentuadas) devem-se colocar notas musicais com durações, respectivamente, de maior e menor duração (CAMPION,

1602: 1). Em outro exemplo percebemos como Dowland observa esta mesma premissa, ao atribuir nota de duração mais longa seguida de outra mais curta para o texto em pés trocaicos ( \_\_ U):

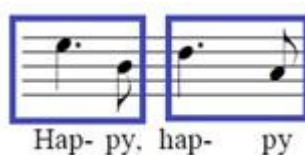


Figura 45: Compasso 15 de *Flow My Tears*.

No exemplo acima, assim como no anterior, o gesto que estamos discutindo aparece acompanhando apenas um fragmento muito pequeno do texto, com apenas quatro sílabas do poema. No entanto, ele está presente também em outras peças e com uma extensão maior, tal como observamos em *Flow My Tears* (apesar de que neste caso os saltos eram ascendentes). Essa figura também foi encontrada em *Come Againe*, mas antes de observarmos a aplicação do motivo vamos analisar brevemente a canção.

A peça *Come Againe* é composta por seis estrofes que seguem a mesma construção e as mesmas estruturas rítmico-melódicas, elas são todas formadas por seis versos e podem ser divididas em duas partes: a primeira correspondendo aos quatro primeiros versos e compreendem uma quadra, com dois tipos de configuração de rimas (ambas de acordo com as possibilidades de proporções sugeridas por Puttenham); a segunda, é formada por um dístico final, rimado (ou não) e com repetição do mesmo acompanhamento musical:

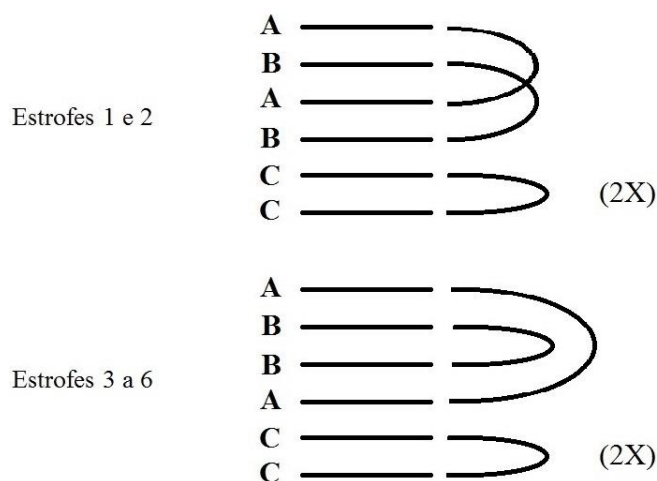


Figura 46: Estrutura formal básica de *Come Againe*.

Na quadra os versos são mais curtos, contendo entre 3 e seis sílabas, e o dístico final é composto de um par de pentâmetros iâmbicos. Esta divisão pode ser verificada levando-se em conta exclusivamente os aspectos poéticos e é reforçada quando consideramos a parte musical que acompanha o texto. O dístico é o momento da estrofe que compreende a exaltação do humor na peça, e também onde os recursos musicais empregados por Dowland são diferenciados no tratamento da textura musical, da melodia do canto e das durações das notas. Na letra, notamos o amor como objeto, ou causa, de um sofrimento da alma. Consideramos a inserção desta peça ao *corpus* de canções melancólicas deste trabalho amparados pela análise de Burton, de que as características da melancolia amorosa podem ser desde sintomas nocivos a efeitos benéficos (“faz dos tolos uns sábios, dos mais vis, generosos, dos covardes, corajosos, dos cobiçosos liberais, dos cruéis, gentis [...]”) passando por sinais “menos inconvenientes”, muito menos agressivos do que medo e pavores, ou a tristeza e abatimento cruéis. Dentre eles estariam os excessivos cuidados com uma boa aparência, suspiros e sorrisos silenciosos (BURTON, 2013: 255). A desilusão de um amor não correspondido está presente em todas as estrofes, juntamente com a exposição de sintomas claramente melancólicos, especialmente a tristeza, a dor, os sonhos atormentadores, prantos, suspiros e lágrimas:

Come Againe

Volta

1 *Come againe:*  
 2 *Sweet love doth now envite,*  
 3 *Thy graces that refraine,*  
 4 *To do me due delight,*  
 5 *To see, to heare, to touch, to kiss, to die,*  
 6 *With thee againe in sweetest simphathy.*

Volta,  
 É o doce amor convidando,  
 Tuas graças que se recusam,  
 A me dar merecido prazer,  
 Te ver, te ouvir, te tocar, te beijar e morrer,  
 Contigo de novo no mais doce encanto.

7 *Come againe,*  
 8 *That I may cease to mourne,*  
 9 *Through thy unkind disdaine,*  
 10 *For now left and forlorne,*  
 11 *I sit, I sigh, I weepe, I faint, I die,*  
 12 *In deadly paine and endlesse miserie.*

Volta,  
 Para que eu perdido e abandonado,  
 Deixe de sofrer,  
 Com teu cruel desdém,  
 Sento-me, suspiro, choro, desmaio e morro,  
 Num sofrimento atroz e tristeza sem fim.

13 *All the day,*  
 14 *The sun that lends me shine,*  
 15 *By frownes do cause me pine,*  
 16 *And feeds me with delay:*  
 17 *Her smiles, my springs, that makes my*  
 18 *ioies to grow,*  
 18 *Her frownes the winters of my woe:*

O dia inteiro,  
 O sol que me dá brilho,  
 Escondido, me causa dor  
 E me entorpece:  
 Sorridente, és primavera e alegria minha  
 Amuada, invernos cruéis da minha dor.

19 *All the night*

A noite toda,  
 Por sonhos atormentado,

20 *My sleepes are full of dreames,*  
 21 *My eies are full of streames,*  
 22 *My hart takes no delight:*  
 23 *To see the fruits and ioies that some do*  
*find,*  
 24 *And marke the stormes are mee asignde.*

25 *Out alas,*  
 26 *My faith is ever true,*  
 27 *Yet will she never rue,*  
 28 *Nor yeeld my any grace:*  
 29 *Her eies of fire, her hart of flint is made,*  
 30 *Whom teares nor truth may once invade.*

31 *Gentle love*  
 32 *Draw forth thy wounding dart,*  
 33 *Thou canst not pearce her hart,*  
 34 *For I that to approve:*  
 35 *By sighs and teares more hot then are thy*  
*shaft,*  
 36 *Did tempt while she for triumphs laughs.*

O pranto a turvar os olhos meus,  
 O coração despedaçado:  
 Por ver os frutos e a alegria que os outros colhem,  
 E as tempestades que me cabem.

Mas ai de mim,  
 Nunca deixarei de amá-la,  
 Mesmo que nunca volte,  
 Nem me dê qualquer atenção:  
 Seus olhos ardentes, seu coração de pedra,  
 Às minhas lágrimas, e ao meu amor jamais  
 cederão.

Gentil amor,  
 Descarta teu dardo ferino,  
 Atingir seu coração não lograrás,  
 Pois eu conquistá-la tentei:  
 Com suspiros e lágrimas mais quentes que tuas  
 flechas,  
 Enquanto ela zombava dos grandes feitos meus.

Exemplo 30: *Come Againe*, do *First Book os Songes or Ayres* (1597). À direita, tradução nossa.

Uma situação pode ser destacada na letra pela utilização de jogos de palavras com a finalidade de sugerir outros significados ao texto. Ela diz respeito ao quinto verso: “*To see, to heare, to touch, to kiss, to die*”. A expressão “*to die*” é o ponto de maior tensão na estrofe, a culminância de um movimento ascendente que iniciou na primeira sílaba do verso. E nesse contexto em que o tema da obra é uma descrição de desejo amoroso, a expressão adquire um significado que não é literalmente a finitude de vida. Morrer, nesse sentido, está associado à “prática de vênus”, expressão utilizada por Burton para se referir ao ato sexual quanto trata da melancolia amorosa em seu tratado. Ou seja, refere-se ao clímax de satisfação sexual, ao ato em si e ao gozo. Este simbolismo nos remete às curas apresentadas por Burton para a melancolia amorosa, dentre as quais consta o equilíbrio, ou restauração da “retenção/evacuação”, então uma das seis coisas não naturais que é justamente a realização sexual.

Agora, quanto à aplicação do motivo, percebemos que ele ocorre justamente no verso que acabamos de comentar, que apresenta o simbolismo da expressão “*to die*” e é o primeiro verso do dístico final.





Figura 47: Compassos 8 a 12 de *Come Again*.

Como podemos ver, nesta aplicação o motivo compreende a extensão total do verso e preserva as propriedades características que citamos sobre o texto (construído com pés iâmbicos) e a correspondência das durações musicais atribuídas. Os saltos são ascendentes como em *Flow My Tears*, porém com intervalo de 4ª justa, e a utilização do gesto também ocorre em um momento central da obra. Nos compassos 8 a 12, há mudança no contorno melódico, que assume a configuração do gesto repetido de saltos, diferentemente dos compassos anteriores em que a melodia se desenvolvia principalmente por graus conjuntos. Além disso, as texturas musicais de melodia acompanhada e contraponto imitativo são colocadas de maneira contrastante em *Come Again*. Os pentâmetros iâmbicos são valorizados pela própria configuração das durações curtas e longas, mas também pela intensificação do contraponto imitativo entre voz e alaúde:

Come again, sweet love doth now invite    John Dowland

Figura 48: Identificação motívica em *Come Again*.



Em azul podemos temos marcados os compassos 8 a 12, onde verso em pentâmetro iâmbico recebe uma textura musical contrastante com o restante da obra. Em preto marcamos a ocorrência da melodia em tetracorde descendente por graus conjuntos. É interessante notarmos que, em ambos os trechos musicais onde ocorre o gesto de saltos repetidos associado aos pentâmetros iâmbicos, a parte vocal apresenta uma pausa no tempo forte do compasso, quando o alaúde toca um acorde. Na figura abaixo, sinalizamos apenas a pausa inicial, mas elas também ocorrem entre cada pé poético:

a)

to see, to hear, to touch, to kiss, to die

b)

And tears and sighs and groans my weary days

Figura 49: Gesto de saltos repetidos. a) *Come Againe*; b) *Flow My Tears*.

A parte textual também apresenta uma figura expressiva que descrevemos no subcapítulo sobre a poesia elisabetana. Os dois versos apresentam uma aliteração pela repetição fonética nas sílabas ímpares. No caso de *Flow My Tears*, isso acontece nos três primeiros pés; e em *Come Againe*, ocorre nos cinco pés do pentâmetro iâmbico.

Essa última estrutura que analisamos demonstra a íntima relação intertextual entre poesia e música. Demonstra também que Dowland é um compositor habilidoso, capaz de trabalhar diferentes elementos, ou parâmetros, musicais e textuais com uma interação precisa e intensa. Assim, nosso compositor consegue um efeito harmonioso entre texto e música, expressando suas ideias através da utilização combinada de recursos motivicos, gestuais, ou figurativos, de diferentes linguagens.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os resultados a que chegamos nesta pesquisa se devem em grande parte à posição conceitual que assumimos diante a música, ou seja, a de buscar uma interpretação da obra valorizando também o extrínseco a ela e explorando o contexto em que está inserida. Cada uma das etapas que antecederam a nossa abordagem ao tema da melancolia especialmente representada nas *ayres* de Dowland nos forneceu muitas informações que extrapolam os limites da estrutura musical, mas ao mesmo tempo, também estão intimamente ligadas aos recursos técnico de composição empregados nas canções.

A intertextualidade entre música, poesia e artes visuais nos permitiu adentrar mais profundamente na dimensão artística da Inglaterra renascentista, observando diferentes aspectos que nos situaram dentro de um panorama geral. No entanto, extraímos dessa generalidade algumas qualidades específicas que apresentam relacionamento direto com a música. Na pintura, por exemplo, a composição das imagens adota a utilização pontual de objetos, que por si só são carregados de algum significado simbólico e agregam conteúdo à obra. Além do mais, da representação pictórica da melancolia concluímos que elementos próprios de cada área do conhecimento estariam presentes também na sua manifestação em arte, através da utilização dos elementos da natureza, dos astros, das formas geométricas, e dos sintomas expressos na melancolia personificada.

O estudo de poesia nos apresentou, em termos bem definidos, a observação de simetrias e proporções na composição da obra de arte como um valor do que era agradável, belo e desejável, conforme as prescrições de Campion e Puttenham. Esse foi um fundamento verificado nas estrofes de Dowland, em compatibilidade com a consideração de Campion sobre a atribuição de notas musicais de durações longas ou breves adequadamente a sílabas respectivamente acentuadas e desacentuadas. Outro aprendizado que foi significativo como subsídio para analisar a construção das letras das canções foram os recursos expressivos da poesia. Uma característica notável da representação de melancolia nas *ayres* de Dowland foi a combinação de contrastes na textura musical, no motivo melódico (com saltos ao

invés de movimento por grau conjunto) em versos decassílabos que fazem uso da aliteração, um artifício relacionado à sonoridade fonética do verso. Se nos limitássemos a investigar unicamente os elementos estruturais da linguagem musical estaríamos privados dessa observação, pois ela seria impossível sem o conhecimento desses aspectos da poesia elisabetana.

Por outro lado, quando direcionamos a pesquisa para a melancolia nos surpreendemos com o lugar de importância que ela ocupava na sociedade elisabetana, no campo médico, religioso, filosófico e especialmente no artístico por ser uma característica associada à personalidade genial e criativa. Mais do que compreender que ela se trata de uma enfermidade da alma, conhecemos todas as suas faces, causas, sintomas, curas, prognósticos, e aprendemos também outros valores e concepções. Sem o aprofundamento teórico sobre a melancolia elisabetana não seria possível pensarmos a profunda relação entre as peças *Sorrow Stay, Lend True Repentant Tears, Mourne, Mourne, The Day Is Whit Darknesse Fled, In Darkness let Me Dwell* e *Come Heavy Sleep*. Nestas canções destacamos a ideia geral da melancolia perpétua expressa pela imagem da morte em vida; ou ainda, não poderíamos identificar com propriedade o sono e o objeto do amor como causas da melancolia nas peças *Come heavy Sleep* e *If My Complains*.

No plano mais delimitado da representação melancólica na música de Dowland, as conclusões a que chegamos estão completamente condicionadas à interligação dos diversos temas que acabamos de comentar. Atentos a essa ressalva, podemos descrever algumas estruturas, ou procedimentos da composição musical, que criam um vocabulário de expressões melancólicas nas *ayres* para voz e alaúde de nosso compositor.

Amparados pela dimensão verbal das canções, percebemos que a melancolia se manifesta principalmente por meio de uma identificação sintomática. E assim ocorre inclusive nas peças *Come heavy Sleep* e *If My Complains*, em que as causas também podem ser verificadas. O quadro sintomático está explícito no *corpus* de peças analisadas pela descrição de certas condições como a solidão, o medo, a tristeza, lágrimas, suspiros e dor, por exemplo. Outra propriedade das letras, é que o tema da canção pode ser observado ao longo de todo o texto, embora exista um momento específico em que a ideia central ganha maior relevo. Esses momentos

geralmente ocorrem ao final das estrofes e em versos com a tendência rítmico-melódica dos pentâmetros iâmbicos.

Notamos que a linha melódica do canto geralmente recebe contornos que privilegiam uma movimentação por graus conjuntos. Os saltos melódicos mais frequentes são os de 3ª e 6ª menor e de 4ª justa. Musicalmente, de toda a variedade de ações possível para o tratamento das alturas e durações dos sons, podemos dizer que algumas organizações ocorrem de forma sistemática nas composições analisadas e com associação a expressões verbais claras de sinais melancólicos. Os próprios intervalos de 3ª e 6ª menor, que assim como os semitons, são convencionalmente considerados adequados para a expressão musical de paixões lamentáveis (CORBÍ, s/d: 37). Dentre os gestos musicais mais significativos, podemos destacar especialmente as melodias diatônicas descendentes. Estas encontram utilização recorrente para a expressão de decadência, queda e ideias de dor e sofrimento, contemplando a extensão de 6ª menor até a 8ª completa. Já as melodias descendentes com âmbito de 4ª justa ou diminuta, são empregados na forma de *word-painting* para a representação de lágrimas, de choro e lamentações. É interessante comentarmos que muitas vezes esses gestos musicais, tal como outros, são trabalhados e passam por diferentes processos ao longo da canção. Os procedimentos de variação motívica mais encontrados foram as inversões de direcionamento melódico, os retrógrados, as transposições, o uso de figuras em palíndromos e a citação de motivos com o acréscimo de notas intermediárias.

Outro gesto se destaca por sua estrutura bem definida, mas também pelo contexto contrastante em que ocorrem no desenvolvimento das canções. Ao isolarmos a estrutura em questão, podemos descrevê-la como a repetição em sequência de um motivo composto de duas notas separadas melodicamente por um salto intervalar (de 4ª ou de 3ª, conforme a peça), e com a segunda nota tendo uma duração proporcionalmente mais longa do que a primeira. A repetição dessa célula motívica observa uma movimentação ascendente do contorno melódico abrangendo uma oitava completa em *Come Againe* e *Flow My Tears*. Nelas, esse gesto contempla a melodia vocal do verso em sua totalidade. São versos em pentâmetros iâmbicos, cuja letra apresenta o temperamento melancólico de forma mais pronunciada, constituindo-se momentos centrais de exposição sintomática, ou outros sinais, na composição estrófica. Esses versos são valorizados com um motivo

musical que apresenta uma articulação diferenciada com relação ao restante da peça, pois como vimos os intervalos melódicos são intercalados com pausas regulares que evidenciam os pés iâmbicos da poesia. Além disso, outro aspecto que está correlacionado ao gesto descrito para a criação de um momento contrastante da obra é a textura contrapontística. Ela ganha densidade com a imitação do motivo musical realizada pelo acompanhamento de alaúde. As imitações obedecem exatamente as mesmas características, ocorrendo nos momentos de pausa na parte do canto.

Consideramos que com a observação desses gestos musicais recorrentes nas peças de conteúdo melancólico, tenhamos identificado características próprias para a expressão deste tema na música de John Dowland. E elas são compartilhadas com o círculo de teóricos e músicos que trataram de registrar convenções que se cristalizaram, formando um vocabulário de estruturas musicais simbólicas. E para encerrarmos este estudo, gostaríamos de propor uma reflexão sobre a melancolia, e sua relação com a música de Dowland, partindo do que apresentamos neste trabalho. Como vimos anteriormente, a melancolia foi um estado bastante discutido e em voga na era elisabetana, considerado um desequilíbrio humoral, e o conhecimento sobre a música admitia a possibilidade de mover as paixões e a ela eram atribuídas propriedades curativas e restauradoras na dimensão conhecida como “música da alma”, como nos apresentou McCooley quando observou a música sob três pontos de vista: a “música das esferas”, a “música prática” e a “música da alma”. Enquanto conhecedor dessas possibilidades de penetração da música no espírito aéreo do ser humano, teria Dowland buscado na música uma tentativa de restauro e equilíbrio de seu próprio temperamento melancólico e por conta disso suas *ayres* estão impregnadas em melancolia?

## REFERÊNCIAS

ABBOTT, Thea. **Diana Poulton's love affair with John Dowland**. Disponível em <<http://cantastorie05.com/DowlandConference/abstracts-schedule/>>. Acesso em 11/08/2013.

BALDWIN, James. **Six Centuries of English Poetry**. Boston: Silver, Burdett & Company, 1892. 316p.

BERTIN, Marilise Rezende. **“Traduções”, Adaptações, Apropriações: Reescrituras das Peças Hamlet, Romeu e Julieta e Otelo, de William Shakespeare**. 143f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BRECKLING, Molly M. **Religious Melancholy in the Music of John Dowland**. 76f. Dissertação (Master of Arts) - Department of Music, University of North Carolina, Chapel Hill, 2007.

BURTON, Robert. (1621). **Anatomia da Melancolia: volume I** / Tradução Guilherme Gontijo Flores. Curitiba: Ed. UFPR, 2011a. 266p.

\_\_\_\_\_. (1621). **Anatomia da Melancolia: volume II: A Primeira Partição: Causas da Melancolia** / Tradução Guilherme Gontijo Flores. Curitiba: Ed. UFPR, 2011b. 535p.

\_\_\_\_\_. (1621). **Anatomia da Melancolia: volume III: A segunda Partição: A Cura da Melancolia** / Tradução Guilherme Gontijo Flores. Curitiba: Ed. UFPR, 2012. 453p.

\_\_\_\_\_. (1621). **Anatomia da Melancolia: volume IV: A Terceira Partição: Melancolia Amorosa** / Tradução Guilherme Gontijo Flores. Curitiba: Ed. UFPR, 2013. 872p.

CALHEIROS, Luís. **Entradas para um Dicionário de Estética: Vanittas Vanitas et Vanitatem - Vanitas Vanitatum - Vanitas Vanitatis et Omnia Vanitas**. Revista Millenium, nº 13, 1999.

CAMPION, Thomas. (1602). **Observations in the Art of English Poesie**. Oregon: Renaissansse Editions, 1998.

CANO, Rubén López; CRISTÓBAL, Úrsula San. **Investigación Artística em Música: problemas, experiências y propuestas**. Primera edición. Barcelona, 2014.

CASTIGLIONE, Baldassare. (1528). **O Cortesão** / Tradução Carlos Nilson Moulin Louzada. Sao Paulo: Martins Fontes, 1997. 353 p.

CATHÉ, Philippe. **Some Insights on John Dowland's harmonic language**. Disponível em <<http://cantastorie05.com/DowlandConference/abstracts-schedule/>>. Acesso em 11/08/2013.

CHRISTENSEN, Thomas. **A Teoria Musical e Suas Histórias**. Porto Alegre: Revista Em Pauta, v.11, n.16/17, 2000, p. 10-46, 2000.

COPRARIO, John. **Funeral Tears**. London, 1606.

CORBÍ, Fernando Marín. **Figuras, Gesto, Afecto y Retórica en la Música**. Disponível em <<http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/30/02marin.pdf>>. Acesso em 16/01/2015.

DAHLHAUS, Carl. **Fundamentos de la Historia de la Música**. Barcelona: Gedisa Editorial, 1997.

DANIEL, Samuel. (1603). **A Defence of Rhyme**. Oregon: Renaissance Editions, 1998.

DANZIGER, Leila. **Imagens e Espaços da Melancolia: W. G. Sebald e Anselm Kiefer**. Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, s/d.

DOWLAND, John. **The First Booke of Songs or Ayres**. London, 1597.

\_\_\_\_\_. **The Second Booke of Songs or Ayres**. London, 1600.

\_\_\_\_\_. **The Third and Last Booke of Songs or Aires**. London, 1603.

\_\_\_\_\_. **A Muscull Banquet**. London 1610.

\_\_\_\_\_. **Lachrimae, or Seven Tears**. London, 1612.

\_\_\_\_\_. **A Pilgrimes Solace**. London, 1612.

FELLOWES, Edmund H. **The Songs of Dowland**. Estados Unidos: Proceedings of the Musical Association, nº 56, p. 1-26, 1930.

FRONER, Yacy-Ara. **Vanitas: Uma Estrutura Emblemática de Fundo Moral**. São Paulo: Revista de História, FFLCH-USP, nº 136, p. 83-100, 1997.

GANDIER, Ângela Maranhão. **Lendo imagens: vanitas e alegorias da morte em O mez da gripe, de Valêncio Xavier**. Pernambuco: Revista Digital Intersemiose, ano II, nº3, p. 24-35, 2013.

GIBSON, Kirsten. **John Dowland and the Elizabethan Courtier Poets**. Disponível em <<http://cantastorie05.com/DowlandConference/abstracts-schedule/>>. Acesso em 11/08/2013.

\_\_\_\_\_. **How Hard an Enterprise it is: Authoral Selffashioning in John Dowland's Printed Books**. United Kingdom: Early Music History, nº26, p. 43-89, 2007.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, Sons, Ritmos**. 13ª ed. São Paulo: Ática, 2005. 42p.

GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2001.

HURVITZ, Nathaniel Joseph. **A Flood of Tears: Melancholy as Style in English Music and Poetry circa 1600**. 167f. Dissertação (Master of Arts) School of Music, The University of British Columbia, Canadá, 1996.

HYNDS, Aaron. **Tracing the History and Development of the Tetrachord Bass Lament**. Disponível em <[https://www.academia.edu/1110664/Tracing\\_the\\_History\\_and\\_Development\\_of\\_the\\_Tetrachord\\_Bass\\_Lament](https://www.academia.edu/1110664/Tracing_the_History_and_Development_of_the_Tetrachord_Bass_Lament)>. Acesso em: 16/01/2015.

HOLMAN, Peter. **Dowland Lachrimae (1604)**. United Kingdom: Cambridge University Press, 1999.

JONES, Edmund D. **English Critical Essays (Sixteenth, Seventeenth and Eighteenth Centuries)**. London: Oxford University Press, 1959. 394p.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. 1ª edição brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 1987. 331p.

KLEIN, Thais. **Algumas Considerações Sobre a Metapsicologia da Melancolia, Sua Clínica e Vicissitudes**. 78f. Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

KUBO, Viviane Alves. **Malinconia D'amore: A Melancolia e os Lamentos Femininos da Ópera Veneziana de Meados do Século XVII**. 1ªed. Curitiba: Appris, 2013. 261p.

LANCASTER, H. Carrington. **Classic Versification in English Poetry of the Sixteenth Century**. Estados Unidos: The Johns Hopkins University Press, v.11, nº.4, p. 467-473. 1903.

MARIN, Ronaldo. **O Oceano Sheakespeare: uma (auto) biografia**. 183f. Tese (Doutorado em Artes Visuais), Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2011.

MANNING, Rosemary J. **Lachrymae: A Study of Dowland**. London: Oxford University Press, v.25, nº.1, p. 45-53. 1944.

MATTOS, Fernando Lewis de. **Panorama da Música no Ocidente**. Porto Alegre: Associação de Arte e Cultura, s/d (Não Publicado).

McCOLLEY, Diane K. **Poetry and Music in Seventeenth-Century England**. Cambridge, 1997. 311p.

O'DETTE, Paul. **Dowland's iPod: Some Possible Models for John Dowland's Lute Fantasias**. Disponível em <<http://cantastorie05.com/DowlandConference/abstracts-schedule/>>. Acesso em 11/08/2013.



O'DETTE, Paul; HOLMAN, Peter. **John Dowland**. In: SADIE, Stanley (Ed.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London; Macmillian, 2001.

PARSONS, James C. **English Versification** / revisão A. H. Tolman. Estados Unidos: The Johns Hopkins University Press, v.8, nº.7, p. 219-222, 1893.

PIGEAUD, Jackie. **Metáfora e Melancolia: ensaios médicos e filosóficos** / Tradução Ivan Farias. Rio de Janeiro: PUC Rio, Contraponto, 2009.

POULTON, Diana. **The Collected Lute Music of John Dowland**. 3ª edição. London: Faber Music Limited, 1981.

PUTTENHAM, George (1589). **The Arte of English Poesie**. Birmingham: English Reprints, 1869. 339p.

ROOLEY, Anthony. **Dowland's Ayres: intended for solo or a4?** Disponível em <<http://cantastorie05.com/DowlandConference/abstracts-schedule/>>. Acesso em 11/08/2013.

\_\_\_\_\_. **Time Stands Still: Devices and Designs, Allegory and Alliteration, Poetry and Music and a New Identification in an Old Portrait**. Oxford University Press: *Early Music*, Vol. XXXIV, No. 3, p. 443-464, 2006.

SADIE, Stanley. (editor). **Dicionário Grove de Música: Edição Concisa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SHUTE, John Derek. **The English Theorists of the Seventeenth Century with Particular Reference to Charles Butler and the Principles of Musik in Singing and Setting 1636**. 252f. Tese (Master of Letters), Durham University , England, 1972.

STEIN, Arnold. **Donne and The Couplet**. United States: Modern Language Association, v.57, nº.3, p. 676-696, 1942.

TYLER, David. **The Solo Lute Music of John Dowland**. 268f. Dissertação Department of Music, University of California at Berkeley, California, 2005.

TYSON, Donald. **Três Livros de Filosofia Oculta: escritos por Heirich Cornelius Agrippa von Nettesheim; compilação e comentários de Donald Tyson** / Tradução Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras Editora Ltda, 2008.

WELLS, Robin Headlam. **John Dowland and Elizabethan Melancholy**. Oxford: *Early Music*, v. 13, n. 4, p. 514-528, 1985.

WITECK, Ana Paula. **Vanitas Contemporânea: um Possível Novo Apelo do Tema**. Artigo referente a Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2012.

VASQUES, Juliana Lima. **Uma visão retórica da melancolia nas Seven Tears de John Dowland**. 127f. Relatório (Iniciação Científica). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

ZWILLING, Carin. **As Canções de Cena de William Shakespeare: Resgate das canções originais, transcrições e indicações para tradução.** Tese (Doutorado em Línguas), Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

## ANEXOS

ANEXO 1: Partituras das músicas analisadas, versões publicadas nos livros de canções ou *ayres* John Dowland.

ANEXO 2: Escala do número quatro em *Three Books of Occult Philosophy* de Agrippa. FONTE: TYSON (2008).

ANEXO 3: Frontispício da Anatomia da Melancolia de Robert Burton (1621).

## ANEXO 1

## XVII.

## CANTVS.

Come againe: sweet loue doth now enuite, thy gra- ces

thatrefraigne, to do me due de- light, to see, to heare, to touch, to kisse,

to die, with thee againe in sweetest simpha- thy.

2  
Come againe that I may cease to mourne,  
Through thy vnkind disdaine,  
For now left and forlorne:  
I sit, I sigh, I weepe, I faind, I die,  
In deadly paine, and endles miserie.

1  
All the day the sun that lends me shine,  
By frownes do cause me pine,  
And feeds me with delay: (grow,  
Her smiles, my springs, that makes my ioies to  
Her frowes the winters of my woe:

2  
All the night, my sleepes are full of dreames,  
My eyes are full of streames,

My hart takes no delight:  
To see the fruits and ioies that some do find,  
And marke the stormes are me assignd,

3  
Out alas, my faith is euer true,  
Yet will she neuer rue,  
Nor yeeld me any grace:  
Her eyes of fire, her hart of flint is made,  
Whom teares nor truth may once inuade.

4  
Gentle loue draw forth thy wounding dart,  
Thou canst not pearce her hart,  
For I that do approue: (shafts:  
Py sighs and teares more hote then are thy  
Did tempt while she for triumphs laughs,

## ANEXO 1

XX. CANTVS.



Ome heary sleepe, y Image of true death!

And close vp these my weary weeping eyes, whose spring of tears doth stop my

vitall breath, And tears my hart with sorrows sigh swoln crys. Com & posses my tired thoghtes,

worne soule, that liuing dies, ij. ij. till thou one me bestoule.

Come shadow of my end: and shape of rest,  
 Alid to death, child to this black fast night,  
 Come thou and charme these rebels in my brest,  
 Whose waking fancies doth my mind affright.  
 O come sweet sleepe, come or I die for euer,  
 Come ere my last sleepe, come or come neuer.

## ANEXO 1

## III.

## CANTVS.



F my complaints could pas- si- ons moue, or make loue  
 my passions weare e- nough too, prooue, that my des-

L L B L B L

see wherein I suffer wrong; O loue I liue and dye in  
 pays had governd me to long, thy wounds do fresh- ly bleed in

B B B L L B B L L B B B B

thee thy griefe in my deepe sighes still speakes, yet thou dost  
 mee my hart for thy vn- kind- nes breakes, thou faist thou

B L B B L B B B L L

hope when I des- paire, and when I hope thou makst me hope in vaine,  
 canst my harmes re- paire, yet for re- dresse thou leust me still com- plaine.

L B L L B L B L B B B B L

Can loue be rich and yet I want,  
 Is loue my iudge and yet am I condemn'd?  
 Thou plenty halt, yet me dost scant,  
 Thou made a god, and yet thy power contemn'd.  
 That I do liue it is thy power,  
 That I desire it is thy worth,

If loue doth make mens liues too fowre  
 Let me not loue, nor liue henceforth:  
 Die shall my hopes, but not my faith,  
 That you that of my fall may hearers be  
 May here despaire, which truly saith,  
 I was more true to loue, then loue to me.

## ANEXO 1

*Lacrimæ.* 11. CANTO.

**L**ow my teares fall from your springs, Exilde for e-uer: Let mee  
Downe vaine lights shine you no more, No nights are dark e- nough for

more where nights black bird hir sad infamy sings, there let mee lue for-  
those that in dis- paine their lust fortunas deplore, light doth but shame dis- close,

Neuer may my woes be re- lucted, since pit- tie is fled, and teares, and sighes, and grones  
Fro the highest spire of con- tentment, my for- tune is throwne, and feare, and grieft, and paine

my wearie dayes, ij, of all ioyesh: e de- pri- ued.  
for my de- lerts, ij, are my hopes since hope is gone.

Harke you shadowes that in darknesse dwell, learne to contemne light, Happie, luppie they



## ANEXO 1

CANTO.

**M**ourne, mourne, day is with darknesse fled, what heauen then go-uerne earth,

U none, but hell in heauens stead, choakes with his mistes our mirth. Mourne

mourne, looke now for no more day nor night, but that from hell, Then all must as they

may in darknesse learne to dwell, But yet this change, must needs change our delight, that

thus the Sunne, ij, the Sun should harbour with the night.



## ANEXO 1

III. CANTO.

**S**orrow sorrow stay, lend true repentant tears,  
 to a woefully, ij. wretch-ed wight, hence, ij. dis- paine with thy tor-  
 menting fearest doe not, O doe not my heart poore heart affright, pittie, ij. ij.  
 ij. ij. ij. help now or neuer, mark me not to endlesse paine, ij.  
 a- las I am cōdempe'd, ij. I am condemned e-uer, no hope, no  
 help, ther doth re- maine, but downe, downe, downe, downe I fall, ij. downe

## ANEXO 2

A escala do número 4

| No mundo original, origem da Lei da Providência  | <div>יהודה</div>                |                         |                                 |                   | 0 nome de Deus com quatro letras           |
|--|---------------------------------|-------------------------|---------------------------------|-------------------|--|
| No mundo intelectual,<br><br>origem da Lei Fatal | Serafim                         | Dominações              | Potentados                      | Inocentes         | Quatro                                     |
|  | Querubim                        | Poderes                 | Arcanjos                        | Mártires          | triplicidades de hierarquias inteligíveis  |
|  | Tronos                          | Virtudes                | Anjos                           | Confessores       |  |
|  | מיכאל<br>Miguel                 | רפאל<br>Rafael          | גבריאל<br>Gabriel               | אוריאל<br>Uriel   | Quatro anjos governando os cantos do mundo |
|  | שרף<br>Seraph                   | כרוב<br>Cherub          | תרשיש<br>Tharsis                | אריאל<br>Ariel    | Quatro regentes dos elementos              |
|  | O leão                          | A águia                 | Homem                           | Um bezerro        | Quatro animais consagrados                 |
|  | Dan Asher Naftali               | Judá Isacar Zebulum     | Manases Benjamim Efraim         | Rubem Simeão Gade | Quatro triplicidades das tribos de Israel  |
|  | Matias Pedro Jacó, o Mais Velho | Simão Bartolomeu Mateus | João Filipe Tiago, o Mais Jovem | Tadeu André Tomé  | Quatro triplicidades dos apóstolos         |
|  | Marcos                          | João                    | Mateus                          | Lucas             | Quatro evangelistas                        |

## ANEXO 2

## A escala do número 4

|  |                              |                            |                       |                              |  |
|--|------------------------------|----------------------------|-----------------------|------------------------------|--|
| No mundo<br>celestial, onde<br>está a Lei da<br>Natureza               | Aries Leão                   | Gêmeos                     | Câncer                | Touro                        | Quatro<br>triplicidades de<br>signos                         |
|  | Sagitário                    | Libra                      | Escorpião             | Virgem<br>Capricórnio        |  |
|  |                              | Aquário                    | Peixes                |                              |  |
|  | Marte e o Sol                | Júpiter e<br>Vénus         | Saturno e<br>Mercúrio | As estrelas fixas<br>e a Lua | As estrelas, os<br>planetas<br>relacionados aos<br>elementos |
|  | Luz                          | Diafanidade                | Agilidade             | Solidez                      | Quatro<br>qualidades dos<br>elementos celestes               |
| No mundo<br>elemental,<br>onde está a Lei<br>de Geração e<br>Corrupção | אֵש<br>Fogo                  | אֵר<br>Ar                  | מַיִם<br>Água         | אֶרֶץ<br>Terra               | Quatro<br>elementos  |
|  | Calor                        | Umidade                    | Frio                  | Secura                       | Quatro<br>qualidades   |
|  | Verão                        | Primavera                  | Inverno               | Outono                       | Quatro<br>estações   |
|  | O Leste                      | O Oeste                    | O Norte               | O Sul                        | Quatro cantos do<br>mundo                                    |
|  | Animais                      | Plantas                    | Metais                | Pedras                       | Quatro tipos<br>perfeitos de<br>corpos                       |
|  | Andar                        | Voar                       | Nadar                 | Rastejar                     | Quatro tipos de<br>animais                                   |
|  | Sementes                     | Floras                     | Folhas                | Raízes                       | O que<br>responde aos<br>elementos nas                       |
|  | Ouro e Ferro                 | Cobre e<br>Estanho         | Mercúrio              | Chumbo e<br>Prata            | Nos metais   |
|  | Brilhante e<br>incandescente | Luminoso e<br>transparente | Claro e gelado        | Pesado e<br>escuro           | Nas pedras   |
|  |                              |                            |                       |                              |  |

## ANEXO 2

## A escala do número 4

|   |                |                  |                     |                  |  |
|---|----------------|------------------|---------------------|------------------|--|
| No mundo menor,<br>ou seja<br>o homem, de<br>onde vem a Lei da<br>Prudência | A Mente        | O Espírito       | A Alma              | O Corpo          | Quatro elementos<br>do homem                             |
|   | Intelecto      | Razão            | Fantasia            | Sentido          | Quatro<br>poderes da<br>alma                             |
|   | Fé             | Ciência          | Opinião             | Experiência      | Quatro poderes<br>judiciários                            |
|   | Justiça        | Temperança       | Prudência           | Fortitude        | Quatro<br>virtudes<br>morais                             |
|   | Visão          | Audição          | Paladar e<br>Olfato | Tato             | Os sentidos<br>que<br>respondem                          |
|   | Espírito       | Carne            | Humores             | Ossos            | Quatro<br>elementos do<br>corpo                          |
|   | Animal         | Vital            | Generativo          | Natural          | Um espírito<br>quádruplo                                 |
|   | Cólera         | Sangue           | Fleuma              | Melancolia       | Quatro<br>humores  |
|   | Violência      | Paralisia        | Torpor              | Lentidão         | Quatro modos<br>de compleição                            |
| No mundo<br>infernai, onde<br>está a Lei da Ira<br>e da Punição             | סמאל<br>Samael | אזazel<br>Azazel | אזazel<br>Azael     | מחזאל<br>Mahazel | Quatro príncipes<br>dos demônios                         |
|   | Phlegethon     | Cocytus          | Estige              | Aqueronte        | Quatro rios do<br>inferno                                |
|   | Oriens         | Paymon           | Egyn                | Amaymon          | Quatro príncipes<br>dos<br>espíritos, sobre os<br>quatro |



## ANEXO 3

